

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**JORNALISMO EM QUADRINHOS: BIOGRAFIAS E  
FATOS EM NARRATIVAS GRÁFICAS**

**FELIPE COUTO MITTELMAN**

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
JORNALISMO

**JORNALISMO EM QUADRINHOS: BIOGRAFIAS E  
FATOS EM NARRATIVAS GRÁFICAS**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social/ Jornalismo.

**FELIPE COUTO MITTELMAN**

**Orientador: Prof. Dr. Octavio Carvalho Aragão Júnior**

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **Jornalismo em Quadrinhos: Biografias e Fatos em Narrativas Gráficas**, elaborada por Felipe Couto Mittelman.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia \_\_\_\_/\_\_\_\_/\_\_\_\_

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof. Dr. Octavio Carvalho Aragão Júnior  
Doutor em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes - UFRJ  
Departamento de Expressão e Linguagem – ECO/UFRJ

Profa. Dra. Cristina Rego Monteiro da Luz  
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ  
Departamento de Expressão e Linguagem - ECO/UFRJ

Prof. Dr. Ary Pimenta de Moraes Filho  
Doutor em Design pelo Departamento de Artes e Design da PUC-Rio  
Departamento de Análise e Representação da Forma – EBA/UFRJ

RIO DE JANEIRO

2014

## FICHA CATALOGRÁFICA

MITTELMAN, Felipe Couto.

Jornalismo em Quadrinhos: Biografias e Fatos em Narrativas Gráficas. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) –  
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação  
– ECO.

Orientador: Octavio Carvalho Aragão Júnior



MITTELMAN, Felipe Couto. **Jornalismo em Quadrinhos: Biografias e Fatos em Narrativas Gráficas**. Orientador: Octavio Carvalho Aragão Júnior. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO. Monografia em Jornalismo.

## RESUMO

Este trabalho pretende demonstrar que a arte sequencial é um veículo comunicacional versátil, capaz de servir ao jornalismo da mesma forma que outros meios, como jornal impresso e a televisão. Para isso, mostraremos como os diversos formatos das histórias em quadrinhos disponibilizam novas possibilidades para a transmissão da informação, voltadas mais para a narrativa. Utilizando-se da análise de três obras, uma biográfica – que funciona como um perfil estendido, podendo ser relacionada com grande reportagem do jornalismo literário –, uma jornalística e uma biográfica e jornalística, pretendemos demonstrar que a HQ precisa utilizar os preceitos do jornalismo para que seja considerada uma obra jornalística, e também que o quadrinho jornalístico pode ser encarado como uma alternativa cada vez mais útil ao trabalho diário de redação.

## **SUMÁRIO**

- 1 INTRODUÇÃO**
- 2 O JORNALISMO GRÁFICO: O QUE É E COMO FUNCIONA**
  - 2.1 DIFERENTES LINGUAGENS A FAVOR DA INFORMAÇÃO
  - 2.2 O QUADRINHO NÃO FICCIONAL
  - 2.3 JOE SACCO E UMA NOVA FORMA DE SE FAZER JORNALISMO
  - 2.4 O JORNALISMO EM QUADRINHOS NO BRASIL
- 3 UMA VIDA EM QUADROS: A BIOGRAFIA EM QUADRINHOS**
  - 3.1 A BIOGRAFIA COMO GÊNERO JORNALÍSTICO: O JORNALISMO LITERÁRIO
  - 3.2 AUTOBIOGRAFIA: AUTOR E PERSONAGEM
  - 3.3 BIOGRAFIA EM QUADRINHOS: CASOS RELEVANTES
- 4 JORNALISMO AUTOBIOGRÁFICO: ANÁLISE COMPARATIVA**
  - 4.1 O FIM
  - 4.2 AO CORAÇÃO DA TEMPESTADE
  - 4.3 FAX FROM SARAJEVO
- 5 A RELEVÂNCIA DA HQ JORNALÍSTICA E BIOGRÁFICA**
  - 5.1 DEFININDO O QUE É UMA OBRA JORNALÍSTICA EM HQ
  - 5.2 QUADRINHOS COMO MEIO DE EXPRESSÃO JORNALÍSTICA
- 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**
- 7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**
- 8 ANEXOS**
  - 8.1 ANEXO I: EXEMPLOS DAS OBRAS ANALISADAS
  - 8.2 ANEXO II: ENTREVISTA COM ALLAN ALEX

## 1 – INTRODUÇÃO

A arte sequencial sempre esteve presente na minha vida, e acredito que o mesmo seja verdade para grande parte dos membros da minha geração. Fui alfabetizado com gibis e tiras da *Turma da Mônica*, de Maurício de Sousa, e devo grande parte do prazer que sinto de ler aos quadrinhos. Ao contrário do que talvez pense o senso comum, os quadrinhos não tiraram minha vontade de consumir literatura, muito menos a substituiu. Eles a alimentaram.

Aos poucos, fui expandido meus horizontes. *Calvin & Haroldo* era uma das minhas tiras favoritas, talvez pela minha imaginação quando criança ser parecida com a do Calvin (mas para a sorte da minha mãe, nunca cheguei aos extremos dele). Também gostava muito da *Mafalda*, do Quino, e, um pouco menos, de *Charlie Brown*, de Charles M. Schulz. Na época, me divertia com as aventuras infantis dos personagens, e é óbvio que em uma segunda leitura, alguns anos mais tarde, redescobri os personagens em todo o esplendor de seus significados ocultos que não tinha como compreender quando criança.

Eventualmente, cheguei aos americanos e japoneses, principalmente os de super-heróis, e o meu favorito sempre foi o *Homem-Aranha*. Acredito que o perfil do *nerd* inteligente e socialmente introvertido, com o qual me identificava, foi o que mais me atraiu para o personagem. Apesar de não ter a intenção de trabalhar com fotojornalismo, tal qual Peter Parker, uma parte do que me fez querer seguir a carreira de jornalista surgiu ali.

Durante o fim da adolescência, acabei me distanciando um pouco da arte sequencial, cansado da “eternidade” das histórias de herói. Foram quatro anos até que, em meados de 2009, ainda cursando o ciclo básico de Comunicação Social, os quadrinhos voltaram para minha vida. Sou descendente de judeus, meu avô foi prisioneiro em um campo de concentração durante a Segunda Guerra e, por muito pouco, não sobreviveu para fazer a travessia do oceano atlântico que, em última instância, resultou na minha presença aqui.

Digo isso porque a obra que me reintroduziu aos quadrinhos foi *Maus*, de Art Spiegelman. Um amigo comprou e fez questão de me emprestar assim que terminou de ler. Devorei o primeiro volume em um dia, e precisei esperar pacientemente até que ele pudesse me emprestar o segundo para terminar a história. *Maus* me marcou pelo tema que trata, mas também por ter reacendido a chama dos quadrinhos para mim. Desde

então, tenho lido quase tantas obras em quadrinhos como livros, dos mais variados temas e estilos.

Entre eles, obviamente, estão inclusas as obras jornalísticas, como as de Joe Sacco, e biográficas, como *Retalhos*, de Craig Thompson. Assim, conforme me aproximava do momento de decidir qual seria o tema desta monografia, os quadrinhos jornalísticos passaram a ser, cada vez mais, a opção correta para o meu trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social.

O jornal impresso foi o principal meio de difusão da arte sequencial, através das tiras dominicais, e por muito tempo o quadrinho foi aceito apenas enquanto meio recreativo, principalmente no mundo ocidental. Entretanto, a HQ é uma linguagem tão capaz de transmitir informação quanto o texto, o rádio ou a TV, e, dessa forma, tão hábil na produção jornalística quanto estes. Uma prova disso é a existência dos quadrinhos não ficcionais, grupo do qual o jornalismo em quadrinho faz parte, mas que também abrange a biografia (e a autobiografia) em quadrinhos e o quadrinho histórico.

O jornalismo em quadrinhos, contudo, só começa a ser reconhecido através das obras de Joe Sacco, jornalista maltês que publicou obras como *Palestina - Uma Nação Ocupada* e *Área de Segurança Gorazde – Guerra na Bósnia Oriental*. Com seu estilo único de apuração e artístico, Sacco mostrou que a arte sequencial tem a capacidade de fazer um jornalismo sério, que respeita os critérios técnicos e de objetividade da prática jornalística, ao mesmo tempo em que abriu as portas para que muitos outros autores, repórteres e quadrinistas entrassem no mundo do jornalismo em quadrinhos.

No Brasil, a presença da arte sequencial em reportagens vem acontecendo com uma regularidade cada vez maior. Seguindo a tradição iniciada por Angelo Agostini, vários autores brasileiros vem se destacando na junção dos quadrinhos com o jornalismo. Um bom exemplo é a dos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá, que começaram em matérias publicadas no *Estado de São Paulo* e hoje são reconhecidos internacionalmente, tendo inclusive ganho o Prêmio Eisner, a principal premiação de quadrinhos do mundo. Outro nome de destaque é o de Allan Alex, cujo um dos trabalhos mais famosos, a reportagem *É o Fim*, será analisada nesta monografia.

A biografia, um dos ramos mais explorados pelos quadrinhos de não ficção, também é fonte de vários produtos jornalísticos que entram pelo ramo da literatura, em busca de uma matéria mais profunda e sem as restrições comuns ao dia-a-dia do ambiente da redação. A biografia alcança este espaço por ser um tema capaz de atrair a atenção do grande público, cada vez mais ávido por um meio de identificação com as

celebridades e também com o mundo a sua volta. Desta forma, a biografia se torna uma espécie de manutenção da memória.

Essa aproximação do jornalismo com a literatura, que resulta na concepção do livro reportagem e que tem na biografia como um de seus expoentes, deu início ao chamado Jornalismo Literário. Nesta forma de jornalismo, a apuração é mais profunda, demandando um tempo maior, tanto de pesquisa quanto na confecção da grande reportagem; nela há também uma maior aproximação com as características da literatura, que tinham sido deixadas de lado com o advento do *lead* e da objetividade jornalística. O Jornalismo Literário surge, então, para suprir uma lacuna e ao mesmo tempo complementar o trabalho de redação, indo aonde ele não tem escopo e tempo para alcançar.

É com o *New Journalism* norte-americano que as bases para o Jornalismo Literário começa, a ser plantadas. Essa corrente, liderada por Truman Capote e Tom Wolfe, foi buscar uma forma de dar mais subjetividade ao produto jornalismo, utilizando-se das técnicas literárias, mas ao mesmo tempo sem se esquecer da objetividade jornalística. Partindo de artigos em revistas, a passagem para o livro-reportagem foi apenas uma questão de tempo, mas o New Journalism sempre buscou manter o seu texto acessível a todos os públicos, o que eventualmente trouxe a biografia para o âmbito do Jornalismo Literário.

A autobiografia também não ficou de fora. Ela, por sua vez, merece uma atenção especial por seu autor ser também narrador e personagem, exigindo do leitor a aceitação de um "pacto autobiográfico" com o autor, que garante estar contando a verdade sobre sua vida, sem distorcer os fatos a seu favor. Isso causa a aproximação deste tipo de obra com o Jornalismo Gonzo, onde a impressão do jornalista sobre os eventos é o mais importante. Em relação aos quadrinhos, a autobiografia começa a ganhar destaque com a cena *underground* da década de 70, que por sua vez veio influenciar o lançamento de obras como *Maus*.

Entre as obras biográficas em HQ, também pode se destacar as outras duas obras que serão analisadas nesta monografia: *Ao Coração da Tempestade*, a biografia de Will Eisner, um dos maiores nomes da história da arte sequencial; e *Fax From Sarajevo*, de Joe Kubert, a história de um sobrevivente bósnio durante o cerco sérvio à cidade de Sarajevo.

Neste contexto, a arte sequencial se apresenta como um bom meio para veicular as histórias e notícias que não teriam o mesmo espaço (e, se tivessem, não seriam

tratadas tão profundamente), ao mesmo tempo em que falam mais facilmente para um público maior. Como uma mídia que ainda busca seu espaço, o quadrinho passou a buscar também na não ficção a sua aceitação pelo grande público, e o jornalismo precisa (e vem conseguindo) se aproveitar desta nova forma de transmitir informação. Os meios de comunicação, seja a TV, o rádio, a internet ou qualquer outro, estão cada vez mais instantâneos e capazes de ligar todas as partes do mundo, e a arte sequencial, por sua capacidade narrativa, se mostra um veículo pronto para se posicionar efetivamente entre os meios de propagação de notícias.

Muito da resistência contra a entrada dos quadrinhos nos temas mais sérios vem da impressão de que a HQ é um produto voltado para um público infantil ou que tem apenas a função lúdica inicialmente estabelecida pelas tiras dominicais. Isso é verdade especialmente no jornalismo por este se ver como uma espécie de guardião da sociedade, que deve proteger e informar os cidadãos contra qualquer espécie de abuso de poder. Como a arte sequencial, para além de ser apenas considerado um meio fora do círculo dos temas sérios, sempre esteve ligada à ficção, isso se torna uma pequena barreira a mais a ser superada, já que não existiria transgressão maior no jornalismo do que ultrapassar a fronteira entre a ficção e a realidade. O que precisa ser entendido é que o quadrinho, por ser um veículo baseado na narrativa, de certa forma assim como a TV, é capaz de comportar produtos tanto ficcionais quanto os de não ficção. O que as HQs fazem é incorporar em seu processo de produção os procedimentos jornalísticos, garantindo assim a credibilidade e a objetividade da obra.

Essa adaptação das técnicas jornalísticas às características da arte sequencial é que determina como o discurso será construído neste veículo. A grande vantagem que o quadrinho apresenta para o jornalismo é ser uma alternativa para o trabalho diário da redação, fugindo do lugar comum e da repetição criados pela cultura midiática de consumo. Apesar de a parte gráfica ser muito do que faz a HQ atrativa para o público, é o fato da história ser o componente crítico do quadrinho que faz com que ele seja capaz de se aproximar tanto do jornalismo. Como um meio terminantemente narrativo, a arte sequencial é capaz de conter em suas páginas uma quantidade imensa de histórias diferentes. Contudo, a forma com a qual ela conta essas histórias muda de acordo com a mensagem específica que ela quer passar e, no caso do jornalismo, o que se vê é a combinação desses dois sistemas em uma nova linguagem midiática.

Assim, o objetivo desta monografia é mostrar de que forma a arte sequencial e o jornalismo podem se complementar, intercambiando a parte artística com a parte

técnica, e causar uma ressignificação do processo de produção jornalística. Além disso, o trabalho vai elucidar que nesse movimento de transposição do jornalismo para os quadrinhos, a transmissão da informação de forma precisa, respeitando os dogmas jornalísticos, é o ponto crucial para que a HQ seja aceita como um meio capaz de exercer a função jornalística. Finalmente, a monografia quer demonstrar ainda que a HQ, por prover aos seus autores um espaço de criação que eles não tem nos meios mais estabelecidos, se apresenta como um meio capaz de abordar os mais diversos tipos e estilos de obra, sejam elas jornalísticas ou não, ficcionais ou de não ficção.

## 2 – O JORNALISMO GRÁFICO: O QUE É E COMO FUNCIONA

A arte sequencial - ou em termos mais coloquiais, as histórias em quadrinhos - está intimamente ligada ao jornalismo. Apesar de seu surgimento não ter acontecido nos jornais impressos, foi neles que esta forma de contar uma narrativa se popularizou e começou a definir as características que a alçaria ao status de arte. As charges, os cartuns e as tiras são provas irrefutáveis da ligação dos quadrinhos com a prática jornalística. Além destes três, a ilustração e a caricatura completam os cinco tipos de manifestações pictográficas cotidianamente utilizados pela imprensa.

De acordo com Medeiros & Gomes (2012), é possível traçar o passado das reportagens em quadrinhos até o ano de 1862, quando um repórter desconhecido se utilizou de uma sequência de imagens para descrever a Batalha de Torktown. Contudo, antes mesmo do Jornalismo em Quadrinhos (JHQ) ser uma opção viável para a construção de reportagens, as charges e tiras já estavam consolidadas como parte integrantes dos periódicos informativos.

Antes de mais nada, é preciso entender que a arte sequencial é um modo de comunicação visual (normalmente impresso, mas que vai ganhando novas opções com o desenvolvimento da informática) que atinge todo seu potencial enquanto meio de comunicação de massa. Essa condição de mídia popular começa a surgir quando das primeiras publicações de obras unindo desenho e texto, no final do século XIX. A concepção moderna de quadrinhos, desenvolvida nas publicações impressas, moldando continuamente sua linguagem e se tornando um fenômeno massivo, teve início com os lançamentos de *Yellow Kid*, no *The New York World*, e *Katzenjammer Kids* (*Os Sobrinhos do Capitão*), no *The New York Journal*. Ambos foram criados como forma de atrair um público maior para cada jornal, como destaca Juscelino Neco:

As séries pioneiras de quadrinhos surgiram na imprensa norte-americana durante a década de 1900. A imprensa passava por um período de expansão em que tentava cooptar um público leitor mais amplo, formado principalmente por imigrantes e outras pessoas recém alfabetizadas. A intensa disputa mercadológica desatava a concorrência dentro do jornal entre diversas formas de expressão não necessariamente vinculadas ao jornalismo, como os folhetins e “as histórias coloridas”. Nesse contexto, as histórias em quadrinhos (doravante HQ’s) constituíam-se como uma diversão frugal e descompromissada, sendo utilizadas como um atrativo a mais na disputa pelos leitores. A associação entre o jornalismo e os quadrinhos foi bastante profícua, permitindo o desenvolvimento de duas formas de expressão gráfica construídas especialmente para o espaço do



jornal ou da revista: a tira (*strip comic*) e a página dominical. (NECO, 2009, p.1)

Esse tipo de quadrinho, no entanto, não possui ligação direta com a prática jornalística outra do que estar presente em um jornal, já que são criadas como manifestações artísticas com o intuito de entreter - e não de informar - o leitor. Por anos, o papel das tiras em quadrinhos nos impressos seria apenas lúdico (desconsiderando as charges, que apesar de serem mais ligadas ao factual, tem caráter mais opinativo do que informativo, exigindo do leitor um conhecimento prévio para ser entendida em sua plenitude). Esse aspecto começaria a mudar durante a década de 60, com o movimento de contra cultura nos Estados Unidos. Como destaca Roberta Scheibe: "com as mudanças na cultura, na política e na economia, é que o realismo social e a crítica passaram a fazer parte das histórias em quadrinhos e começaram, efetivamente, uma parceria com o jornalismo" (SCHEIBE, 2011, p.3).

Os quadrinhos, de modo geral, sempre tiveram para o grande público uma conotação infantilizada, muito por causa da grande quantidade de títulos voltados para o humor, a aventura e os super-heróis. A falta (ou pequena quantidade) de obras com um teor mais adulto influenciava muito esta visão, mas mesmo hoje em dia, não são poucos aqueles que encaram a arte sequencial como algo voltado para um público infantil - um panorama que está mudando, ainda que lentamente. Por outro lado, existiam aqueles que, conforme exemplifica Moacy Cirne, viam os quadrinhos como "sub-literatura prejudicial ao desenvolvimento intelectual das crianças. Sociólogos apontavam-nas como uma das principais causas da delinquência juvenil" (CIRNE apud SCHEIBE, 2011, p.1).

O maior expoente desse ponto de vista foi o psicanalista Fredrick Wertham. O estudioso alemão publicou, em 1954, o livro *A Sedução dos Inocentes*, onde destacava os quadrinhos como causa do comportamento violento da população jovem, através de "tramas violentas". Apesar dos diversos sofismas e furos na teoria, a publicação ganhou renome e resultou na criação do *Comics Code Authority*, uma espécie de autoregulação da indústria que garantia um conteúdo inofensivo. Isso causou uma "infantilização das HQs norte-americanas, reduzidas a super-heróis, personagens dos desenhos animados Disney e histórias infanto-juvenis como Archie" (OLIVEIRA & PASSOS, 2006, p.1).

A situação começa a mudar a partir da segunda metade da década de 60, com a contra-cultura norte-americana, que causou uma "reinserção de relativa violência e problemas sociais nas tramas" (OLIVEIRA & PASSOS, 2006, p.2). Os quadrinhos

underground, que tem em Robert Crumb seu maior expoente, trouxeram personagens mais reais e menos fantásticos. Segundo Muanis (2006), nesse momento as histórias se voltam para o homem comum, que, tal como no neorrealismo do cinema, precisa sobreviver à margem da sociedade. O marco inicial dos quadrinhos underground é a publicação da revista *Zap Comix*, cuja primeira edição foi completamente escrita e desenhada por Robert Crumb, que ainda se incumbiu de vendê-las em um dos pontos centrais do movimento hippie em São Francisco, a esquina da Rua Haight com a Ashbury. Com histórias cujo maior atrativo eram "o próprio caráter marginal, suas dificuldades, dúvidas existenciais e incoerências advindas do pós-guerra, da contestação política e social, da revolução sexual e das drogas" (MUANIS, 2006, p.2), a revista ganhou notoriedade exatamente por ir contra tudo o que o *Comics Code Authority* pregava: drogas, pornografia e liberação sexual, desobediência à lei e à ordem, delinquência juvenil e violência explícita (NECO, 2009, p.9).

A partir deste momento, os quadrinhos passam a abordar cada vez mais temas de teor adulto. É apenas com Will Eisner que esta mídia começa a ser alçada a categoria de arte (hoje, a arte sequencial é considerada a nona arte). Autor de personagens como *Sheena* e *The Spirit*, Eisner era um autor renomado na indústria dos quadrinhos. Em 1978, o quadrinista publica *Um Contrato com Deus*, que lança o formato *graphic novel*, fortemente influenciado pela tradição literária. Como o próprio nome diz, o *graphic novel* é um romance gráfico, uma obra que apresenta histórias ricamente ilustradas e com conteúdo para além de capas e superpoderes (o que não restringe a presença de poderes - *Watchmen*, uma das maiores *graphic novels* de todos os tempos, trata de heróis e um ser superpoderoso). O mérito de Eisner é ter criado um tipo de expressão capaz de ultrapassar a visão dos quadrinhos de algo ficcional e adolescente, ao mesmo tempo em que adapta os gêneros tradicionais da literatura para a estrutura narrativa dos quadrinhos. Desta forma, Eisner conseguiu desenvolver uma maneira dos quadrinhos tratarem de temas sérios, com cunho social e narrativas que vão além da história em si.

Esse crescimento continua durante a década de 80, quando as duas diferentes facetas dos quadrinhos se unem: o lançamento de obras como *Batman: O Cavaleiro das Trevas* e *Demolidor: O Homem Sem Medo*, de Frank Miller, ou *V de Vingança* e a supracitada *Watchmen*, ambas de Allan Moore, trazem o universo dos super-heróis para um âmbito mais realista, com enredos refinados e uma maturidade até então rara neste tipo de publicação.

Muanis (2006) defende que sempre houveram publicações de quadrinhos voltadas para um público mais adulto, com formatos mais complexos, se utilizando de linguagens e temporalidades que não seriam adequadas a um público infantil. Contudo, mesmo hoje termos como “quadrinhos não são mais coisa de criança” ainda são utilizados para citar as obras de Crumb, Art Spiegelman (autor de *Maus*) ou Milo Manara (autor de obras eróticas com um dos traços mais inconfundíveis dos quadrinhos). O fato é que, com o tempo e o aumento do número de publicações, a arte sequencial deixou de ser considerada uma espécie de subliteratura e passou a influenciar e atrair a atenção de outros campos, como a comunicação e o jornalismo.

Como dito anteriormente, os quadrinhos estão ligados ao jornalismo desde pelo menos a segunda metade do século XIX. Com o crescimento e difusão da arte sequencial como mídia capaz de tratar de temas mais adultos, não é de se surpreender que surgisse por parte dos jornalistas um interesse neste tipo de técnica. Todavia, era necessário pensar se o quadrinho teria condições de se apresentar como um meio possível de se apresentar um texto jornalístico. Para isso, é preciso levar em conta qual é a função do jornalismo.

Podemos conceituar a notícia como um relato jornalístico de acontecimentos tidos como relevantes para a compreensão do cotidiano. Este relato é uma forma narrativa, um modo específico que o jornalista utiliza para contar uma história. Para produzir uma notícia é necessário um conjunto de regras de produção, um código jornalístico que, embora criado e modificado pelos jornalistas, é capaz de submeter às técnicas. Esse código é fundamental para que a notícia seja globalmente legitimada como forma de conhecimento do tempo presente do cotidiano. Para que um fato ou acontecimento se transforme em notícia, é preciso que tenha sido recentemente apurado, imediatamente publicado e distribuído a sociedade global (MEDEIROS & GOMES, 2012, p.3)

E também Beltrão:

A essência do jornalismo é a informação da atualidade, ou seja, de fatos, situações e idéias que estão ocorrendo, desenrolando-se ou atuando em e sobre determinada comunidade no momento preciso de sua manifestação. (BELTRÃO apud GOMES, 2008, p.3)

Como bem destaca Gomes (2008), a missão pressuposta do jornalista é de contar histórias com o intuito de informar e promover o bem comum. Sendo a arte sequencial uma forma eficiente de contar histórias, estava aberto o precedente para a experimentação dessa mídia.

A reportagem em quadrinhos desenvolve um novo modo de interação onde a imagem pictográfica é usada como registro da realidade visual. Enquanto os gêneros pictográficos do jornalismo interagem com a arte, o entretenimento e o humor, a reportagem em quadrinhos utiliza-se da pictografia para emular a experiência proporcionada pelo audiovisual ou a fotografia. (NECO, 2010, p.30)

O Jornalismo em Quadrinhos se aproveita desta faceta mais madura da arte sequencial para, utilizando as técnicas narrativas e linguísticas dos quadrinhos, aplicar os mesmos preceitos necessários para a produção de uma reportagem jornalística, da mesma forma que seria feito com uma reportagem tradicional.

O JHQ não é um simples rearranjo das características da arte sequencial para se adaptar à prática jornalística. Nas reportagens em quadrinhos, o que se observa é um hibridismo que recondiciona as múltiplas facetas comunicacionais de ambos os modelos para favorecer a informação e a transmissão dos dados. Ele é um ponto de convergência entre a arte e a comunicação, que se aproveita e utiliza dos avanços tecnológicos, apresentando um ar de novidade ao mesmo tempo em que ressignifica o próprio fazer jornalístico. Juscelino Neco ressalta que o JHQ não é um criação humorística ou livre que apresenta leves ligações com a realidade, mas sim o "registro visual de determinada experiência" (NECO, 2010, p.30).

Numa reportagem em quadrinhos são acionadas expectativas que determinam que essa equivalência representação-mundo deve ser tão precisa quanto possível. Pela questão ética inerente à prática jornalística, espera-se que a narrativa apresentada tenha uma ancoragem precisa no real, do que decorreria a maior parte da credibilidade alcançada por essa reportagem. (NECO, 2010, p.67)

Iuri Gomes destaca que, enquanto o JHQ não se desenvolve para além dos preceitos jornalísticos e de seu profissionalismo, ele ao mesmo tempo é um produto estético que "não descarta o valor estilístico e potencialmente comunicativo das imagens dispostas em quadrinhos" (GOMES, 2010, p.20). O Jornalismo em Quadrinhos, assim, aparece como um produto que exige um certo tempo, não só para a sua produção - apuração dos fatos, entrevistas, fotografias e a própria elaboração do roteiro e a confecção dos desenhos - mas também para sua leitura e absorção. Essa característica de uma proposta mais lenta e uma contextualização aprofundada dos fatos aproxima o JHQ da chamada grande reportagem.

Outro ponto importante do JHQ é que ele é multifacetado, buscando inspirações em áreas da comunicação outras que apenas os quadrinhos e o jornalismo. De fato, a linguagem dos quadrinhos se aproxima muito da do cinema, talvez até mais do que da

literatura ou da pintura e pictografia, como destaca Neco: "os quadrinhos e o cinema são duas linguagens que se aproximam por questões inerentes a seus projetos narrativos e semióticos" (NECO, 2010, p.95). É por isso que, muitas vezes, uma reportagem em quadrinhos apresenta aspectos muito semelhantes ao de um documentário audiovisual. Um bom exemplo é o aspecto metalinguístico que pode ser percebido em algumas passagens onde o jornalista se retrata durante a apuração ou das entrevistas, algo muito mais comum em um documentário do que numa reportagem tradicional. Mas não é apenas o cinema que influencia o JHQ, a fotografia, a fotonovela e a literatura também são fontes importantes de referência.

É somente com a publicação de *Palestina, Uma Nação Ocupada*, do maltês radicado nos Estados Unidos Joe Sacco, contudo, que as reportagens em quadrinho começam a ganhar visibilidade internacional. A obra, publicada em 1997, é geralmente considerada o marco inicial daquilo que é considerado de fato como Jornalismo em Quadrinhos (ainda que outros trabalhos, como as que o italiano Ângelo Agostini publicou no Brasil, já tivessem algum teor jornalístico). A experimentação de Sacco, marcada por um forte detalhamento, esmiuçando tanto o assunto quanto a linguagem utilizada, como destaca Roberta Scheibe (2011), encorajou diversos outros autores a seguir pelo mesmo caminho. *Palestina* e seu discurso único para o momento serviu com um acelerador para o surgimento de novas obras que aproximavam o jornalismo dos quadrinhos, ganhando respeitabilidade como uma prática jornalística formal e quebrando o preconceito da arte sequencial como uma mídia de menor expressão. Assim, publicações conceituadas como a *Village Voice* e a *New Yorker* passaram a veicular reportagens e resenhas em quadrinhos.

As reportagens em quadrinhos (e as de Sacco são um bom exemplo disso) apresentam a vantagem de conseguir agregar elementos da cultura pop à apuração jornalística e imagens à comunicação. Talvez por isso, o JHQ não apenas esteja sobrevivendo à crise que aflige a imprensa, mas também esteja conseguindo florescer. Sua temporalidade mais lenta a protege da celeridade exigidas de outros meios (como a internet e a TV), destacando-se como uma forma diferente (e com objetivos diferentes) de informar o leitor.

As transformações hoje como no passado devem-se às complexas relações entre as novas tecnologias da informação e a atividade jornalística, às interações comunicacionais que levam o texto de um medium a provocar mudanças no outro, e também às pressões do mercado consumidor que incitam o jornalismo a fazer leve e agradável o

texto, compatibilizando-o com a atmosfera sedutora do consumo. O caráter mercadológico do texto jornalístico é, portanto, vetor de mudanças. (SODRÉ apud MEDEIROS & GOMES, 2012, p.3)

A pressão das novas tecnologias informativas obriga o jornalismo a transformar os seus textos, inclusive a notícia, que passa a comportar diagramas, recapitulações, quadros, imagens e infográficos. (MEDEIROS & GOMES, 2012, p.3)

Sendo uma mídia mais próxima aos jovens e capaz de se adaptar mais facilmente às novas tecnologias, o Jornalismo em Quadrinhos vem crescendo e ganhando espaço, enquanto as outras formas mais tradicionais do fazer jornalístico ainda buscam a melhor forma para se inserir neste novo contexto. Sites como o *Cartoon Moviment* (MEDEIROS & GOMES, 2012, p.9) vêm experimentando com uma série de reportagens em quadrinhos, buscando ampliar as possibilidades de uso dessa ferramenta comunicacional no ambiente da Internet.

Seja no meio digital ou no físico, a verdade é que a presença da arte sequencial no meio jornalístico vem se mostrando cada vez mais frequente, com uma boa aceitação por parte de um público mais culto e maduro, mostrando um princípio (cada vez mais consolidado) de legitimação para o JHQ. Antônio Corrêa Dutra defende que os quadrinhos já chegaram a um patamar mais elevado, apesar de ainda estarem bastante ligados ao local de onde surgiram: "a relação entre quadrinhos e jornais sempre continuou e continua forte. Os quadrinhos se desenvolveram em uma linguagem completa e independente, mas eles nunca abandonaram totalmente os jornais" (DUTRA, 2003a, p.10). Publicações como as da já citada *New Yorker* (que fez a resenha do romance *As Aventuras de Kavalier e Clay*, de Michael Chabon, em quadrinhos de Art Spiegelman - o livro trata de dois quadrinistas ficcionais e seu personagem - e também uma versão de sua coluna *The Talk of the Town*), a série de Philippe Cohen sobre Nicolas Sarkozy, ex-presidente da França, e até mesmo a edição de 50 anos do Correio da Unesco, completamente produzido em quadrinhos, são exemplos dessa crescente presença da arte sequencial no meio jornalístico.

"Ainda que relegados a uma condição minoritária, os quadrinhos oferecem um inestimável portal através do qual podemos ver nosso mundo. Hoje a imagem animada - tanto pelo cinema como pela tevê - constitui parte do leão de tais portais. Os quadrinhos, como outras formas minoritárias, são vitais para diversificar nossas percepções de mundo." (McCLOUD apud MUANIS, 2006, p1)

## 2.1 – Diferentes Linguagens a Favor da Informação

Mas o que faz da arte sequencial um método prático e eficiente de transmitir uma informação jornalística? Que características desse media atraiu a atenção de jornalistas e comunicadores para suas possibilidades de criação? Em princípio, foi a adaptabilidade dos quadrinhos um dos fatores que serviu como chamariz para a utilização deste modelo narrativo. Com a nova popularização dos quadrinhos que se seguiu às décadas de 70 e 80, a arte sequencial se expandiu para fora das mídias impressas, que sempre foram seu terreno fundamental, para atingir o sucesso, tanto de público como de crítica, nos meios eletrônicos, em especial a internet e a televisão. Da mesma forma, os diferentes focos narrativos que os quadrinhos podem assumir são um ponto de interesse. Apesar de ser historicamente voltado para um público infantil e/ou humorístico, os quadrinhos passaram a cada vez mais a tratar de temas mais maduros, recheados de crítica e ironia.

A principal razão, contudo, é a capacidade narrativo-estética da arte sequencial que mais atrai os comunicadores. As histórias em quadrinhos, por definição, se utilizam da sobreposição da imagem e da palavra. Assim, esta literatura exige do leitor o entendimento não apenas de cada um desses elementos, mas também da forma como eles se relacionam. Interpretar os aspectos verbais e visuais em uma história em quadrinhos significa, como destaca Will Eisner.

A configuração geral da revista de quadrinhos apresenta uma sobreposição de palavra e imagem, e, assim, é preciso que o leitor exerça as suas habilidades interpretativas visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. A leitura da revista de quadrinho é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER apud MUANIS, 2006, p.3)

Os quadrinhos, segundo Waldomiro Vergueiro (2009), são um gênero complexo que se utiliza de diferentes tipos de linguagem e manifestações artísticas para criar um enquadramento onde imagens e elementos narrativos sucessivos ampliam as possibilidades da forma de se contar uma história - ou transmitir informações -, visão compartilhada por Felipe Muanis, para quem cada imagem de uma sequência de quadrinhos “é apenas uma ilustração. Mas a sucessão desses quadros compõe uma narrativa em que a legenda, apesar de sempre presente (através dos filactérios - os balões recordatórios), pode vir a ser desnecessária” (MUANIS, 2006, p.7). Talvez a

melhor definição para essa característica da arte sequencial seja de Scott McCloud, que entende os quadrinhos como "imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou produzir uma resposta no espectador" (McCLOUD apud NECO, 2009, p.4).

Juscelino Neco, por sua vez, faz uma ligação entre a análise do discurso, que ele define como "um processo multidisciplinar que analisa o discurso tentando perceber as condições que o determinam" (NECO, 2010, p.24), com os quadrinhos, com ambos aumentando a noção de linguagem para limites fora da transmissão de informação, e atingindo o nível de um modo de produção social. A arte sequencial atinge esse objetivo através de uma transgressão dos gêneros midiáticos, postos em evidência através da linguagem e da linguística, misturando formas e classificações.

A unidade básica essencial da arte sequencial é o quadrinho. É nele em que a ação se desenrola - ou, para ser mais exato, é nele em que um momento da ação está representado e a sucessão dos quadros mostra o desenrolar da ação. Assim, o tempo da narrativa acontece na passagem de uma imagem para a seguinte, em uma forma análoga aos frames do cinema. Os pensamentos e as falas dos personagens são expressas em discurso direto através dos balões.

Além dos balões (que podem ter formas variadas para diferenciar uma fala normal de um grito ou pensamento), a onomatopeia, o recordatório, o requadro, as linhas cinéticas e as metáforas visuais são os elementos que constituem a sintaxe da arte sequencial, estando presentes na configuração desta mídia, com no máximo algumas mínimas variações estilísticas, desde o surgimento dos quadrinhos.

Muanis destaca que "o quadrinho sugere e simula movimento através de códigos pictóricos estabelecidos durante seu percurso histórico narrativo" (MUANIS, 2006, p.4), e é esse código difundido entre os leitores que explica a facilidade de transmitir a sensação de movimento em uma imagem estática. As linhas de movimento e as onomatopeias são recursos já estabelecidos de representação de movimentos e som. Balões também são meios capazes de tornar visível o som na imagem, carregando cargas semânticas distintas (REZENDE, 2009) e expondo a subliminaridade da fala, mas ainda assim dependem da forma como o receptor faz a leitura da mesma. Os recordatórios, linhas que delimitam as vinhetas, balões e outros recursos gráficos, fazem parte da construção da interação verbal, indicando a temporalidade das ações ou acentuando e caracterizando a ação ou estado dos personagens. Por último, temos a presença ou não de cores, cuja diferenciação pode parecer banal a princípio, mas que



afeta em um nível fundamental a forma como a narrativa será interpretada, como aponta McCloud:

A diferença entre quadrinhos em preto e branco e em cores é profunda, afetando cada nível da experiência de leitura (...) em preto e branco as idéias por trás da arte são comunicadas de maneira mais direta. O significado transcende a forma (...) [com as cores] as formas assumem mais significância. O mundo se torna um playground de forma e espaço. (McCLOUD apud SCHEIBE, 2011, p.4)

Apesar de todos os aspectos técnicos, o JHQ não é um produto apenas estético, artístico ou de estilo (até porque não será todo jornalista que terá a capacidade de fazer um bom desenho, quanto mais toda uma revista) e sim a representação de uma hibridação da comunicação com o âmbito artístico, em uma convergência da comunicação com a cultura.

## **2.2 – O Quadrinho Não Ficcional**

Quando se fala em histórias em quadrinhos, a imagem que surge na mente de grande parte das pessoas é a de um super-herói combatendo um vilão para salvar a cidade. De fato, mesmo com a disseminação atual, o quadrinho é geralmente associado a enredos e temáticas ficcionais, acarretando em uma dificuldade para que obras de cunho não ficcional conquistem seu espaço (e é interessante notar que o mesmo não necessariamente ocorre com a literatura de não ficção, que na verdade se utiliza de figuras de estilo para combinar realidade e ficção).

Contudo, obras em quadrinhos de não ficção estão presentes a mais tempo do que possa se imaginar. Como exemplo, podemos nos referir ao ítalo-brasileiro Ângelo Agostini, já citado anteriormente, que já fazia reportagens em quadrinhos no século XIX. Na mesma época, aproximadamente, o *The Police Gazette*, um jornal de Nova Iorque, publicava notícias gráfico-sequenciais em suas páginas. Como destaca Dutra, "o conceito de quadrinhos de não ficção é amplo o suficiente para abarcar documentários, biografias, cartilhas, manuais, ensaios ou prefácios" (DUTRA, 2003b, p.2). Mesmo assim, é possível traçar um "princípio de aceitação" dos quadrinhos de não ficção a partir dos quadrinhos autobiográficos de Robert Crumb, em 1968. Desde então, foram lançadas, quase que em sequência, obras que consolidaram a posição deste tipo de publicação: o já citado *Um Contrato com Deus*, de Will Eisner, em 1978; *Maus*, de Art

Spiegelman, entre 1980 e 1991, Harvey Pekar e a *American Splendor*; até chegar ao quadrinho “pós-underground” e neorrealista do fim do século passado.

Não é uma ambição nova nas histórias em quadrinhos a de narrar acontecimentos reais importantes como tema central de uma obra. Ao longo da história das HQs há muitos exemplos de narrativas que tentam se aproximar do real. Mesmo o que podemos considerar “primórdios” das HQs – tais como a Via Sacra contada na forma de ilustrações em esquema sequencial nos vitrais de Igrejas ou os papiros egípcios narrando grandes feitos dos faraós – foram maneiras diferentes de cada época em se reportar fatos reais importantes da história através do desenho em sequência. (NEGRI, 2003, p.1)

Dutra (2003b) vai mais além e afirma que as primeiras aparições de pictografias em sequência já poderiam ser consideradas uma forma rudimentar de histórias em quadrinhos. Frisos comemorativos, a Coluna de Trajano, a Tapeçaria de Bayeux, para citar alguns, seriam antecedentes históricos que "podem ser encontrados, entre outros, em frisos comemorativos, predelas, iluminuras e murais desde a antiguidade. Os exemplos são muito frequentes até a Idade Média, mas as normas pictóricas do Renascimento impuseram ao discurso gráfico-sequencial um ostracismo de séculos, só resgatado na passagem do Século XVIII para o XIX" (DUTRA, 2003b, p.2). Segundo o autor, após o Renascimento, a narrativa sequencial pictórica ficou rara, em especial caso se tratasse de um tema que não fosse religioso ou histórico. Esse fato começa a mudar com as pinturas narrativas em série do pintor inglês William Hogarth na primeira parte do século XVIII, e já pode ser considerada estabelecida com a arte do espanhol Francisco Goya.

Já no nosso século, podemos citar mais uma vez Will Eisner, que publicou obras como *New York: The Big City*, sobre o cotidiano da metrópole norte-americana, e *O Último Dia no Vietnã*, uma obra que mistura o realismo das guerras que acompanhou quando trabalhava junto ao exército na revista *P.S. Magazine*, e algumas liberdades criativas. Outro bom exemplo é o trabalho autobiográfico de Harvey Pekar na *American Splendor*, cujas histórias tratam de eventos banais do cotidiano e o transformam em enredos interessantes, em um estilo próximo ao documental. Os famosos documentários cinematográficos de Cousteau foram adaptados para os quadrinhos e chegaram a ser publicados no Brasil, em 1991, e são mais um exemplo de obra não ficcional. Dutra (2003b) também destaca que algumas revistas mais tradicionais se utilizam de quadrinhos em edições especiais, usualmente voltadas para o tema. Um caso a se

destacar é o da semanal norte-americana *The New Yorker*, que tem uma edição anual sobre e produzida em quadrinhos.

O importante quando se pensa no quadrinho não ficcional é que ele se apropria do real para criar sua versão dele. Tal capacidade funciona mais ou menos como a de um diretor de cinema: ao escolher filmar ou desenhar uma cena de certo ângulo, ele está escolhendo exatamente qual ângulo quer mostrar. Citando Valle, Rezende (2009) defende que o quadrinho se apropria do real a partir de três tipos de narrativas: as do olhar, as jornalísticas e as de testemunho. Neco (2010), por sua vez, enxerga quatro correntes principais que agrupam os diversos gêneros e subgêneros presentes no quadrinho não ficcional: o quadrinho histórico, a biografia, a autobiografia e o jornalismo em quadrinhos. O JHQ e a biografia são os mais facilmente entendidos, enquanto o quadrinho histórico seria uma publicação fortemente baseada em um determinado evento ou num pesquisa ampla de uma conjuntura histórica. A autobiografia (tema do próximo capítulo), por sua vez, é uma espécie de híbrido entre o jornalismo e a biografia. É biografia porque trata da vida de um indivíduo, e se aproxima do jornalismo por serem, como defende Scheibe, "o relato e a descrição (...) da própria pessoa que a vive e a escreve" e "histórias absolutamente pessoais e verídicas" (SCHEIBE, 2011, p.5).

### **2.3 – Joe Sacco e Uma Nova Forma de se Fazer Jornalismo**

Will Eisner dividia em duas funções as aplicações da arte sequencial: as instrutivas, como manuais e *story boards*, e as de entretenimento, como as *graphic novels* e as tiras de quadrinhos. Por muito tempo, apesar de pequenas experimentações, não havia um formato estabelecido que permitisse inserir uma terceira função, a jornalística, a este conjunto. Isso mudou com a publicação da já citada *Palestina*, de Joe Sacco. O autor maltês, com esta obra e seus lançamentos subsequentes, sistematizou um novo modelo de disseminação de informação jornalística, tendo como suporte e território de linguagem o formato das histórias em quadrinhos.

Sacco ‘inventou’ o que podemos chamar de novo gênero no jornalismo: a reportagem em quadrinhos. O ‘pai’ do novo estilo trabalha conceitos comuns utilizados pelos repórteres, no seu caso, aproximando-se do estilo *new journalism* norte-americano (ou por que não dizer um novo estilo dentro do estilo *new journalism*?). O que ele faz é, ao invés de transformar o material em texto jornalístico, transformá-lo em história em quadrinho. (NEGRI apud VIVEIROS, 2009, p.2)

Natural da ilha de Malta, Joe Sacco mudou para a Austrália ainda na infância antes de ir para os Estados Unidos com a sua família, aos onze anos. Sua paixão por quadrinhos vem desde que desenhava histórias com a irmã, mas nunca imaginou seguir carreira até lançar, com um amigo, a revista humorística *Portland Permanent Press*. Formado em Jornalismo pela Universidade de Óregon, Sacco também trabalhou como editor da antologia *Centrifugal Bubble Puppy* (com quadrinhos seus e de Lloyd Dangle e JR Williams) para a Fantagraphics, além de publicar a revista *Yahoo*, que viria a ter seis edições lançadas pela mesma Fantagraphics. Atualmente, Sacco vive em Nova Iorque, onde trabalha como cartunista e jornalista.

O interesse de Joe Sacco pela guerra (e por noticiá-la) aparece pela primeira vez com *Quando Bombas Boas Acontecem a Pessoas Más*, história sobre o bombardeio britânico à Alemanha na Segunda Guerra, e continua com *Mais Mulheres, Mais Crianças, Mais Rápido*, em 1990, que trata dos bombardeios da Itália de Mussolini sobre Malta pela ótica (e memórias) de sua mãe, Carmen.

Foi, contudo, entre o final de 1991 e o início de 1992 que Sacco começou a produzir a obra que daria oficialmente início ao Jornalismo em Quadrinhos. Foi durante essa época que o autor passou dois meses viajando entre Israel e as áreas ocupadas em Jerusalém, na Cisjordânia e na Faixa de Gaza, onde recolheu entrevistas e depoimentos que, somados aos seus testemunhos e experiências pessoais, deram origem à *Palestina - Uma Nação Ocupada*, uma minissérie em quadrinhos publicada em nove edições a partir de 1993. A obra, que mostra os conflitos aterrorizadores que vivem "um povo sem terra" e "uma terra sem povo", como destaca Viveiros (2009), foi aclamada e recebeu vários prêmios, entre eles O *American Book Awards* de 1996, prêmio normalmente dado a autores contemporâneos proeminentes, e o *Harvey Awards* (o Oscar dos quadrinhos). Seu trabalho (e junto com ele a função jornalística dos quadrinhos) se consolida com *Área de Segurança Gorazde – Guerra na Bósnia Oriental*, que foi eleita a HQ do ano pela revista *Time* norte-americana. A obra trata de Gorazde, cidade bósnia de maioria muçulmana que foi uma "área protegida" da ONU durante a Guerra dos Balcãs, e foi escrita tomando como base os fatos e depoimentos que colheu durante quatro viagens realizadas para o local.

Em ambos os casos, Joe Sacco passou um bom tempo imerso na situação que queria relatar. Mais do que ter imagens e bases sobre as quais trabalhar os desenhos, o autor faz também um trabalho profundo de apuração, coletando diversos depoimentos e,

muitas vezes, vivendo na própria pele o que seus personagens suportam diariamente. Contudo, ela vai além de apresentar uma simples entrevista superficial, buscando os sentimentos escondidos dos entrevistados, anotando os diálogos para serem reproduzidos depois, reparando minuciosamente nos detalhes para que os momentos reveladores não fiquem sujeitos às inconformidades de memória. Assim, Sacco consegue criar um texto ao mesmo tempo coloquial e cru, recheado de ironias e de observações e sentimentos pessoais ao lado de dados objetivos. O seu traço, por sua vez, é extremamente poluído, com vários elementos em cada quadro intencionalmente colocados para passar o caos do local, em um traço forte que é ao mesmo tempo tocante e rude, onde se destacam a bela utilização do recurso dos balões, não apenas para a voz dos personagens, mas também para os sons do ambiente.

Como não considerar um trabalho tão intenso de apuração e tão focado nos detalhes para difundir uma informação como não sendo jornalístico? No que a obra de Sacco, fora ser feita em quadrinhos, se difere de uma grande reportagem de uma revista ou de um livro voltado para o mesmo tema? Palestina, por ser uma obra irrefutavelmente jornalística calcada sobre uma tradição consolidada dos quadrinhos, abre caminho para o surgimento de vários outros títulos, servindo como um marco na evolução da linguagem e do reconhecimento dos quadrinhos como arte e como mídia.

A obsessão pela atualidade, pelo furo da reportagem, acaba por dificultar a produção de um jornalismo mais aprofundado e de melhor qualidade, em que se tenha tempo para apurar e interpretar melhor todas as informações referentes ao fato reportado. Nesse item, a questão encontra saída na divisão do jornalismo entre notícia informativa e reportagem, ou seja, uma que anuncia (notícia) e outra que enuncia (reportagem) o fato. No caso de Joe Sacco, como vimos anteriormente, é evidente que seu trabalho se inclua no gênero reportagem. (NEGRI, 2003, p.5)

O trabalho de Sacco se destaca por ser capaz de unir formatos teoricamente tão distintos como o jornalismo e os quadrinhos de forma harmoniosa e eficiente. Se observada tanto pelo viés artístico quanto pelo jornalístico, a obra de Sacco se mostra capaz de aliar entretenimento com seriedade, criando um produto esteticamente atraente e didaticamente interessante mesmo a partir de um assunto complexo como a situação palestina. Sacco abriu as portas para o JHQ, mas sem delimitar barreiras que restrinjam a criação e exploração de outras áreas fora da cobertura de guerra. Assim, como defende Dutra, a "produção de Sacco é, sim, jornalismo em quadrinhos, posto que é tão somente um jornalismo em quadrinhos possível entre tantos outros possíveis. O pioneirismo de seu trabalho não o torna necessariamente um padrão delimitante" (DUTRA, 2003a, p.5).

## 2.4 – O Jornalismo em Quadrinhos no Brasil

No Brasil, o JHQ vem recebendo cada vez mais espaço, mas não é uma experimentação tão recente como é o termo. Como já citado anteriormente, Ângelo Agostini já fazia reportagens em quadrinhos no Brasil em pleno século XIX. No século passado, podemos destacar obras como *A Guerra do Reino Divino* e *Hans Staden – Um Aventureiro no Novo Mundo*, de 1975 e 1990, respectivamente, ambas de Jô Oliveira, e *Adeus, Chamigo Brasileiro: Uma História da Guerra do Paraguai*, publicada em 1999 e de autoria de André Toral, assim como os editoriais de Angeli feitos semanalmente na *Chiclete com Banana*. Também em 1999, o *Estado de São Paulo* publicou uma entrevista em quadrinhos sobre o encontro de gerações dos músicos Tom Zé e Otto. A matéria, que saiu no *Caderno 2 – Zap!*, era desenhada pelos irmãos Fábio Moon e Gabriel Bá (hoje com trabalhos publicados nos EUA e na Europa, e os primeiros brasileiros a vencerem o Prêmio Eisner) e tinha reportagem de Patrícia Villalba.

Mais recentemente, revistas como a *Playboy* e *Trip* começaram a publicar resenhas feitas em quadrinhos por Allan Sieber, fato que foi seguido pela *Bravo!*. O já citado André Toral publicou, em 2009, *Os Brasileiros*, com sete histórias sobre os indígenas durante a história do Brasil. Em 2010, a *Folha de São Paulo* fez a cobertura do Festival de Quadrinhos de Angoulême, na França, inteiramente em quadrinhos, com reportagem de Diogo Bercito. Outro bom exemplo é *O Fim: O Dia Em Que a Bandidagem do Rio Perdeu a Fama de Valente* (uma das obras analisadas nesta monografia), reportagem publicada pelo *Jornal Extra* em novembro de 2011 em um caderno de 16 páginas, além da capa do jornal ter sido feito em quadrinhos, e que teve Aristides Dutra, mestre em Jornalismo em Quadrinhos pela UFRJ como consultor de reportagem. A *Revista Fórum* publicou uma série intitulada *Jornalismo em Quadrinhos*, com texto de Carlos Carlos e ilustrações de Alexandre Maio, em matérias que ocupavam quatro páginas inteiras, sempre com um forte viés social, como a situação de pessoas despejadas devido às obras para a Copa do Mundo ou de usuários de drogas.

A presença do Jornalismo em Quadrinhos no Brasil não se restringe às mídias impressas, como destacam Medeiros e Gomes (2012). Sites como o *Cartoon Movement* publicam reportagens em quadrinhos sobre os mais variados temas. Como exemplo, podemos citar a *Inside The Favelas*, matéria em duas partes que trata da ação policial

nas comunidades tendo em vista a Copa do Mundo e as Olimpíadas, de autoria de Augusto Paim (texto) e Maumau (ilustrações).

Desta forma, tal como no resto do mundo, no Brasil os autores vem tendo cada vez mais flexibilidade para explorar formatos diferentes de reportagem, dentre as quais o JHQ é um dos que vem recebendo maior espaço tanto na mídia impressa e tradicional, como nos mais alternativos. Isso prova como o Jornalismo em Quadrinhos está se consolidando, não só no Brasil, mas em todo o mundo como uma alternativa eficiente (e atrativa) de se construir uma reportagem jornalística.

### **3 – UMA VIDA EM QUADROS: A BIOGRAFIA EM QUADRINHOS**

O crescimento da utilização de instrumentos gráficos no jornalismo, em especial a arte sequencial, tratado no capítulo anterior, fez com que cada vez um número maior de reportagens nesse estilo aparecesse. Entre as formas mais difundidas do jornalismo em quadrinho, com certeza a biografia aparece com destaque.

Para entender o porquê desta relação, é preciso ver como a biografia ganhou proeminência nos dias atuais, tornando-se um sucesso tanto mercadológico quanto de crítica, e também o papel que as práticas do jornalismo desempenharam para essa ascensão do texto biográfico.

Entre todas as publicações de cunho biográfico que chegam ao mercado atualmente, grande parte delas é fruto de uma produção jornalística, desenvolvidas a partir da junção das linguagens da literatura e do jornalismo. Essas obras, representativas do chamado jornalismo literário, apresentam uma nova forma de contar a história de um determinado indivíduo, em contraste com o antigo modelo, voltado para intenções mais acadêmicas e com uma marcação fortemente normativa, praticado por historiadores.

A biografia é um dos gêneros mais antigos da literatura, cuja intenção é narrar os fatos e eventos que marcaram a vida de um indivíduo e, assim, contar a sua história. Neste contexto, o biografado é tomado como ponto central da narrativa, e todos os outros sujeitos aparecem apenas como satélites. Atualmente, e especialmente quando visto como um subgênero do jornalismo literário (fato que será discutido mais adiante neste capítulo), o texto biográfico é híbrido, se utilizando de recursos e métodos do Jornalismo, da Literatura e da História, entre outros, para reconstruir a história do indivíduo, desde a pesquisa e seleção de eventos até a escrita em si. Como diz Sérgio Villas Boas: "A verdade e a ficção tecem o realismo da biografia, e as formas de subjetividade contemporânea entrelaçadas na vida do biografado compõem um jogo de intervenções entre vários campos do saber: História, Semiótica, Filosofia, Literatura, Jornalismo e Psicologia." (VILLAS BOAS, 2002, p.38). Desta forma, a biografia é um meio capaz de contar a vida de uma interminável variedade de personagens.

Sua natureza híbrida permite que uma biografia seja escrita por diferentes vieses e, mais do que isso, por qualquer sujeito, sem distinção de profissão ou especialização. Por tratar de diferentes aspectos da personalidade do biografado, e por fazê-lo utilizando-se de técnicas de variados campos do saber para interpretar os fatos e



construir a narrativa, o discurso biográfico não pode ser unicamente classificado em qualquer gênero outro que o da própria biografia. Villas Boas (2002) faz questão de frisar que, mais do que exigir uma visão ampla dos mais variados campos do saber, o biógrafo algumas vezes terá que subverter preceitos básicos de sua profissão.

Assim como a biografia é uma categoria indivisível em si, o trabalho do biógrafo é uma especialidade em si. Para biografar, ninguém precisa necessariamente ser jornalista, antropólogo, astrônomo, físico ou historiador. Basta ser biógrafo, o que já não é fácil [...] As exigências são também específicas. Conforme o caso, o autor (criador) será levado a descumprir protocolos metodológicos de seu campo de formação. (VILLAS BOAS, 2002, p.17)

Sergio Villas Boas também é claro ao mostrar que o biógrafo tramita em vários ramos diferentes do conhecimento e, citando Robert Young, diz que é preciso negociar os diferentes saberes que envolvem o desenvolvimento de um texto biográfico: "Quero repetir que atualmente biografia é uma disciplina, e devemos levá-la a sério. [...] É uma disciplina com sua própria literatura, seus próprios escritos reflexivos, e também me parece fornecer uma chave para a epistemologia em ação. Com isso, quero dizer que o biógrafo precisa negociar todos esses planos epistemológicos e estar mais ou menos autoconsciente em relação a eles. [...] A biografia historiza." (YOUNG apud VILLAS BOAS, 2002, p.19).

O texto biográfico, na grande maioria das vezes, busca ordenar os fatos e eventos de uma vida na forma de uma narrativa clássica e estável, uma história com começo, meio e fim, capaz de seguir seu curso por si mesma. Essa visão diacrônica, de que os acontecimentos se sucedem de forma equilibrada e segura, é o que Pierre Bourdieu chama de ilusão biográfica, ou seja, a história da vida do biografado sendo "o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção" (BOURDIEU apud PENA, 2004a, p.80).

Acima de tudo, é importante lembrar que a biografia é um texto referencial, que trata da vida de alguém que de fato existiu ou que ainda está vivo. Villas Boas trata a construção biográfica como "a compilação de uma (ou várias) vida(s)" e "um produto também social, documento de resgate do passado de alguém" (VILLAS BOAS, 2002, p.18), com seu conteúdo se encaixando no gênero literário da não ficção, de forma que o biógrafo tem uma obrigação ética e moral com a verdade ou, pelo menos, com a verossimilhança.

A abertura para a aceitação da verossimilhança parte do princípio de que, durante o processo de transposição do factual para o textual, há um conjunto de condicionantes atuando sobre aquela adaptação, de modo que o textual não pode ser tomado como o real propriamente, mas sim uma versão deste (ainda que esta versão busque ser a mais próxima possível da realidade). Comentando Lejeune, Pena (2004b) cita a ideologia do autor e os elementos externos como fatores de uma relativização da verdade na construção biográfica:

Na análise de Lejeune, há uma relativização da função referencial [...], que teria compromisso direto com o real, a verdade. O que parece pertinente, pois o que se poderia chamar de “verdade”, certamente está inserido em um modelo de expressão no mínimo dotado de linguagem, o que já está suficiente para tal relativização. Mas ainda há as dificuldades apontadas pelo autor, que são a ideologia de quem produz, a distância entre a intenção e a forma pela qual ela é recebida, e elementos externos como a publicidade e tentativas de classificação de gênero, além das diversas possibilidades de leitura seja pela crítica ou pelo leitor médio. Assim, Lejeune divide a função referencial entre os conceitos de identidade, ligada ao fato estabelecido; e a semelhança, ligada à fidelidade do texto ao modelo extra-diegético e suas significações. (PENA apud PEREIRA, 2008, p.2 e 3)

Villas Boas vai mais longe e vê a biografia como um trabalho autoral, sendo claramente "o biografado segundo o biógrafo" (VILLAS BOAS, 2002, p.11). O autor faz também questão de explicitar a diferença entre o que o escritor constrói seu personagem de ficção com o que o biógrafo interpreta a vida de seu objeto:

Em ficção, o indivíduo é projetado como real, mas totalmente determinado pela criação. O autor interpreta a “pessoa viva” na pele de outra pessoa – “o personagem de ficção”. O autor elabora esta interpretação “com sua capacidade de clarividência e com a onisciência de criador, soberanamente exercida”. O biógrafo não faz ficção, não cria seus personagens, não inventa destinos. Em biografia é exatamente o oposto. O biógrafo tanto guia-se como é guiado pelos fatos. [...] O modo de acessar, investigar, selecionar e organizar a massa de informações é que irá ajudar a “revelar o retrato”. (VILLAS BOAS, 2002, p.90)

Sejam escritores, jornalistas ou historiadores os autores de um texto biográfico, a questão principal a que precisam se voltar é a de compreender o contexto no qual o biografado viveu, e encontrar as várias conexões que este contexto tem com as características da personalidade de seu objeto. Schmidt (1997) destaca que a recuperação da tensão dos aspectos social e individual do sujeito biografado é um dos pontos fundamentais do gênero biográfico nos dias atuais, e não uma espécie de oposição, como era a prática em um momento anterior.

Todas estas questões levantadas anteriormente levam à conclusão de que, antes de qualquer tentativa de mergulhar e escrever a história do biografado, se mostra necessário um extenso trabalho de pesquisa, aliado a uma seleção criteriosa dos eventos de maior significado para o desenvolvimento de uma narrativa atraente, mas também confiável. Contudo, não se pode esquecer que biografias são recortes e o que está disponível, como já colocado anteriormente, não é a história de vida, mas a interpretação desta. Villas Boas destaca esse ponto ao afirmar que, dependendo do autor, "sempre existe um aspecto mais ou menos explorado; e dois autores não escrevem do mesmo jeito sobre o mesmo personagem" (VILLAS BOAS, 2002, p.16). Essas diferenças de estilo são comentadas por Schmidt (1997), que frisa que a aproximação de áreas como o jornalismo e a história com a literatura causaram a entrada de preceitos e técnicas narrativas e ficcionais no gênero biográfico. Damasceno, tratando de teorias complexas na literatura, conclui que as biografias "permitem o cruzamento de linguagens diversas, como a linguagem da informática, a jornalística, a da escrita da história e a literária" (DAMASCENO apud PENA, 2004a, p.83).

Essa preocupação com a apuração profunda dos fatos é um fenômeno recente no âmbito do texto biográfico. Na antiguidade, como mostra Villas Boas (2002), os primeiros biógrafos não se importavam tanto em dar destaque para fontes ou de buscar contraprovas para os fatos da vida do biografado. Como exemplo, Villas Boas cita que "biógrafos antigos não exploravam as fontes presentes na casa de Alexandre, o Grande, por exemplo, e sim os sinais dos céus no dia de seu nascimento" (VILLAS BOAS, 2002, p.33). Ao contrário dos dias atuais, quando autores fazem questão de declarar toda e qualquer fonte utilizada, os biógrafos primordiais "omitiam do leitor informações importantes para o entendimento do trabalho de pesquisa, [...] Por outro lado, às vezes, incluíam certas fontes - profecias oraculares, por exemplo - que hoje soam no mínimo despropositadas". (VILLAS BOAS, 2002, p.34) Usualmente, apenas pessoas de destaque (reis, santos, nobres e alguns artistas) tinham suas vidas contadas, e a intenção das biografias era "edificar a imagem de alguém pela glória de Deus e com o aval dos santos". (VILLAS BOAS, 2002, p.34) É importante destacar que essas biografias não tratavam de um único personagem, sendo feitas sobre um conjunto de pessoas. James Clifford deixa isso mais claro ainda: "Ao descrever uma pessoa verdadeiramente santa, suas obras teriam êxito ou fracassariam na medida em que ensinassem a virtude cristã e fortalecessem a fé vacilante. Não tinham nenhum desejo concebível de criar personagens perfeito. De fato, tal ideal teria horrorizado qualquer hagiógrafo com

respeito por si próprio. Um santo ou um rei eram obviamente distintos do povo comum, e era dever e prerrogativa do escritor enfatizar tais diferenças" (CLIFFORD apud VILLAS BOAS, 2002, p.34).

O panorama começa a mudar a partir da publicação do livro *The Life of Samuel Johnson* (*A Vida de Samuel Johnson*), de 1791, de autoria de James Bosweel, que viria a ser considerado o pai da biografia moderna. O livro merece destaque por ser a primeira obra biográfica cujo foco está em apenas uma pessoa, e também por ir pela primeira vez a fundo na psicologia do personagem.

No final do século XIX, a questão da ética entrou no campo da biografia, com críticos discutindo até que ponto seria correto mostrar os erros cometidos por uma pessoa (VILLAS BOAS, 2002, p.35). Houve uma drástica queda do número de biografias nessa época, e pode-se destacar a obra de Lytton Strachey (1880-1932), que viveu na Inglaterra Vitoriana e escreveu *Eminent Victorians* (1918), sobre quatro diferentes personagens de sua época, como um marco da biografia no modernismo. Strachey não teve pudores em citar as passagens não tão gloriosas dos biografados, excluindo o considerado supérfluo, mas não deixando nada significativo de fora. Segundo o próprio Strachey, essa seria uma das obrigações do biógrafo, que também precisaria manter a liberdade de seu espírito e apresentar os fatos da forma como ele o entende. A entrada de Freud e sua psicanálise deu uma guinada na forma como as biografias eram feitas, com os autores cada vez mais analisando a psique de seus biografados, ainda que de forma rasa - e o próprio Freud não era um adepto das biografias (VILLAS BOAS, 2002, p.36 e 37).

É interessante notar que Samuel Johnson, o objeto da biografia de James Bosweel, era também um biógrafo, amigo de Bosweel e um famoso escritor, crítico e jornalista. É inegável que Johnson era uma figura proeminente o suficiente na Inglaterra do século XVIII para merecer uma biografia, mas o reconhecimento que a obra atingiu é um primeiro indício de algo que Pena (2004b) considera como uma tendência crescente no momento: o interesse que está em voga pela vida das celebridades. O autor considera que as celebridades assumiram na contemporaneidade o papel que os heróis tinham na Antiguidade, ainda que exista uma diferença essencial: as celebridades tentam ser e se mostrar como heróis, mas não o são. Isso acontece devido ao fato de que, enquanto os heróis têm um objetivo superior, as celebridades buscam apenas a fama pela fama. Assim, um grande número de biografias (além de notícias, reportagens e entrevistas) que são publicadas atualmente se foca na vida de pessoas que aparecem e se tornam

famosas mesmo realizando poucos feitos notáveis. Nas palavras do autor, "a valorização do biográfico é diretamente proporcional à capacidade desse indivíduo em roubar a cena" (PENA, 2004b, p.34). Ele também faz questão de destacar que os meios de comunicação exercem um papel importante na criação destas celebridades, e que elas realimentam os meios por ser o que o público busca, ao afirmar que "Os acontecimentos na contemporaneidade juntam as forças da informação e da mudança, agregando o fato cotidiano e o evento, o real e o ficcional. São construídos pelos meios de comunicação, mas também os constroem" (PENA, 2004b, p.45).

O interesse do público pela biografia, e a consequente atenção dada pela mídia, pode ser explicado por uma tentativa de recuperação da memória e por uma busca de inspiração naqueles que já atingiram um nível de significação e respeito na sociedade. Pereira (2008) diz que a função primeira das biografias (junto com as autobiografias e as memórias) é trazer de volta ao âmbito público alguém que tenha sido perdido no tempo e também recuperar o passado, de modo que estas obras constituíam um "gênero da memória". Por sua vez, Schmidt (1997) destaca que a sociedade contemporânea busca no passado trajetórias de pessoas que possam servir como referência para as atitudes a serem tomadas no presente, em uma resposta a falta de guias ideológicos e morais na atualidade.

Outro ponto a ser tratado é um certo voyeurismo que marca a sociedade contemporânea e compele tanto autores e mídia quanto leitores e espectadores a destrinchar a vida privada das celebridades, os primeiros em busca de desmistificá-los, e os últimos para saciar sua curiosidade.

Villas Boas, por outro lado, vê a biografia como uma forma de identificação do público com as celebridades, e até com si mesmo. Para o autor, as biografias funcionam como um elo de ligação do indivíduo com o mundo em sua volta, seja através da vida de alguém do passado, seja de algum contemporâneo, como se as dificuldades e os sucessos do biografado fossem paralelos com a vida do leitor. Como o próprio Villas Boas destaca: "As biografias sugerem o universal embutido na particularidade de um indivíduo. É como se o leitor se deliciassem com o fato "de não estar sozinho no mundo", de poder compartilhar sua própria história com outra pessoa, não importando a época" (VILLAS BOAS 2002, p.37).

A memória, mais do que algo a ser resgatado, é um elemento que deve ser levado seriamente em consideração ao se escrever uma biografia. Por este gênero da literatura estar majoritariamente ligado a fatos que aconteceram em um passado muito

distante, nem sempre estando devidamente registrados, seja em parte, seja em sua totalidade, muitas vezes se faz necessário, durante o trabalho de pesquisa, encontrar indivíduos que tenham testemunhado os acontecimentos e que possam revelar ao autor dados que de outra forma ele não obteria. Tal circunstância pode se converter em um problema quando se leva em consideração que este é um relato que depende das lembranças, e memória costuma apresentar um viés subjetivo que, através dos pontos de vista pessoais, atribui um novo significado aos eventos, especialmente àqueles que acontecerem a muito tempo. Pena (2004b) frisa que o esquecimento é uma parte intrínseca à memória. Pessoas, situações, atitudes e acontecimentos históricos são simulacros do que realmente se passou, um reflexo mediado do passado. Citando Bourdieu, Pereira (2008) lembra que as pessoas buscam reorganizar suas lembranças buscando criar relações lógicas e inteligíveis entre elas, sendo corriqueiro que os entrevistados tenham que superar vazios da memória, acabando por perder o "fio do tempo". Assim, ao se trabalhar com a memória durante a construção de um texto biográfico, se mostra necessário ser extremamente rigoroso com a apuração do material, buscando-se a maior quantidade possível de fontes e registros que permitam avaliar a veracidade de uma informação e reconstruir, da forma mais aproximada o possível, a vida do biografado.

Ainda assim, é necessário que o biógrafo saiba que ele nunca será capaz de trazer o biografado de volta à vida. O máximo que poderá fazer é mostrar uma versão (e, em última instância, a sua versão) da vida de seu objeto, de forma que ele precisa atuar apenas como um mediador, deixando que as diversas facetas do biografado apareçam, sem propositalmente focalizar um dos atributos da personalidade. Bourdieu, como citado por Pereira (2008), critica também este comportamento de tentar unificar e totalizar o indivíduo, defendendo a existência de um sujeito fraccionado e múltiplo, que desloca sua personalidade, atuando de forma diferente dependendo do espaço social em que se encontra.

O advento do romance moderno está ligado precisamente a uma descoberta: o real é descontínuo formado de elementos justapostos sem razão, todos eles únicos e tanto mais difíceis de serem apreendidos porque surgem de modo incessantemente imprevisto, fora de propósito, aleatório. (BOURDIEU apud PEREIRA, 2008, p.10)

A biografia, assim como o jornalismo gráfico, atingiu uma posição de destaque nos dias atuais, tanto no âmbito comercial quanto no de aceitação pelo público e pela crítica. Apesar de ser um gênero literário muito antigo, o texto biográfico (e junto suas

modalidades alternativas, como a cinebiografia) está atravessando um momento de revalorização nas últimas décadas, atraindo cada vez mais atenção de escritores, produtores e consumidores. Para Pereira (2008), esse interesse crescente pelo gênero biográfico é uma consequência da transição de um modelo estruturalista de interpretação da história, que entendia as instituições como foco central das movimentações sociais e econômicas, para um modelo mais voltado para o individual.

No que se refere à historiografia, é provável que o interesse pelo gênero esteja relacionado à crise do paradigma estruturalista, que orientou muitos historiadores a partir dos anos de 1960. Esse modelo historiográfico pregava que a História deveria estudar e identificar as estruturas que, independentemente do indivíduo, comandam os mecanismos econômicos e sociais. Em contrapartida, hoje os historiadores buscam saber qual o papel do indivíduo na construção dos laços sociais. Dessa forma, a pergunta não seria mais como a história influencia o indivíduo e sim como o indivíduo influencia a história. Com a valorização do homem como um indivíduo dotado de características próprias e diferentes das demais pessoas, houve uma enorme valorização da vida privada, das subjetividades, da sensibilidade dos indivíduos e de sua experiência cotidiana ao longo do tempo. (PEREIRA, 2008, p.12)

Essa nova forma de ver a história e analisar os acontecimentos contemporâneos tem como principal diferença em relação à visão da história estrutural o fato de dar mais enfoque ao fator humano do que as circunstâncias, deixando a visão analítica de lado e utilizando um viés mais descritivo. Como diz Schmidt, "a recuperação dos sujeitos individuais na história pode ser vista como uma reação aos enfoques excessivamente estruturalistas, descarnados de "humanidade", que caracterizaram boa parte da produção historiográfica contemporânea" (SCHMIDT, 1997, p.5).

Em uma análise voltada para o círculo acadêmico, um fator a ser considerado é a aproximação da história com a antropologia, ramo da ciência que já está mais acostumada a pesquisar e resgatar as histórias de vida de seu objeto, e também com a literatura, que tem como foco a construção de personagens e as técnicas narrativas necessárias para fazê-lo. E é neste ponto em que há uma aproximação com o jornalismo, pois, segundo Schmidt, "há um influxo comum à história e ao jornalismo, o qual ajuda a explicar o interesse de ambos pelo gênero em questão: a influência da literatura" (SCHMIDT, 1997, p.6). Como muito do crescimento do gênero biográfico vem da influência que as trajetórias individuais de pessoas bem sucedidas exercem sobre o cidadão comum, é preciso que estas obras sejam capazes de atingir a este público. O uso de técnicas para deixar a linguagem do texto acessível e de fácil recepção para o grande público, próprias da literatura e também diretamente conectadas ao jornalismo, é

imprescindível para criar uma conexão com o leitor. Assim, saindo do antigo modo de escrever biografias, que resultava em uma leitura difícil, desperta-se o interesse do leitor, que passa a ver o texto biográfico como um romance que relata acontecimentos da vida real. Esta junção de técnicas da literatura e do jornalismo na construção de biografias resulta na introdução destas dentro de um gênero distinto, o Jornalismo Literário.

### **3.1 – A Biografia Como Gênero Jornalístico: O Jornalismo Literário**

As novas tecnologias da informação, em especial a internet, vêm mudando a forma com a qual os meios de comunicação e os jornalistas se relacionam com o público. A velocidade cada vez maior do fluxo de informações e a capacidade do público de buscar por aquilo que o interessa (o chamado produto "*on demand*") e de até mesmo produzir seu próprio conteúdo, fez com que a mídia tivesse que se adaptar a essa realidade. Para Pena, esses novos tempos significam o desaparecimento da barreira entre o que é real - os fatos da vida cotidiana - e o virtual - a representação desse cotidiano. "Cada vez mais tênue, a fronteira entre o imaginário e o real caminha para a dissolução, forçando o jornalista a pensar em formas alternativas de representação do acontecimento" (PENA, 2004b, p.45).

Uma das alternativas encontradas pelos jornalistas foi a biografia. Se utilizando das técnicas próprias do jornalismo, eles passaram a escrever "biografias jornalísticas", que quebram com algumas das características clássicas deste gênero. Esses livros-reportagens, parte integrante do Jornalismo Literário, atingiram em cheio as expectativas dos leitores, como destaca Schmidt: "A festa foi sobretudo dos jornalistas que, com suas pesquisas minuciosas e seu estilo envolvente, conquistaram o público e a crítica" (SCHMIDT, 1997, p.3).

O Jornalismo Literário é o gênero do Jornalismo que mais se aproxima da Literatura, como seu próprio nome já indica, e que tem na reportagem seu principal propagador. A grande reportagem (e subsequentemente o livro-reportagem) se utiliza de recursos literários para potencializar a linguagem e objetivar a realidade, criando um profundo retrato desta. O objetivo do Jornalismo Literário (também conhecido como "narrativa da realidade"), como destaca Pereira, "é envolver o leitor da maneira mais íntima possível na narrativa para, com esse envolvimento, transmitir as narrativas de profundidade" (PEREIRA, 2008, p.21).



A biografia como livro-reportagem, contudo, pode ser vista como uma extensão do perfil, um dos gêneros mais básicos do jornalismo, de forma que é importante tratar rapidamente dele antes de entrar na biografia como parte do Jornalismo Literário. Villas Boas define o perfil como "um texto biográfico curto (também chamado de short-term biography) publicado em veículo impresso ou eletrônico, que narra episódios e circunstâncias marcantes da vida de um indivíduo, famoso ou não. Tais episódios e circunstâncias combinam-se, na medida do possível, com entrevistas de opinião, descrições (de espaços físicos, épocas, feições, comportamentos, intimidades etc.) e caracterizações a partir do que o personagem revela (às vezes sem dizer)" (VILLAS BOAS, 2002, p.91). O perfil é utilizado por jornais e outras mídias como uma visão geral da vida de determinado indivíduo, usualmente uma pessoa de destaque, mas sem um grande aprofundamento. O livro-reportagem biográfico, por outro lado, vai muito mais a fundo no personagem, analisando sua personalidade de forma muito mais abrangente - sendo o fator de espaço físico um dos motivos para a diferenciação, já que um livro é muito mais extenso que uma reportagem em um jornal. Também tratando do perfil, Lima destaca que ele trata mais dos feitos realizados em um tempo próximo, enquanto a biografia cuida de momentos mais distantes da vida do indivíduo.

Trata-se da obra que procura evidenciar o lado humano de uma personalidade pública ou de uma personagem anônima que, por algum motivo, torna-se de interesse. No primeiro caso, trata-se geralmente de uma figura olímpica. No segundo, a pessoa geralmente representa, por suas características e circunstâncias de vida, um determinado grupo social, passando como a personalizar a realidade do grupo em questão. Uma variante dessa modalidade é o livro-reportagem biografia, quando um jornalista, na qualidade de ghost-write ou não, centra suas baterias mais em torno da vida, o passado, da carreira da pessoa, normalmente dando menos destaque ao presente. (LIMA apud PEREIRA, 2008, p. 15)

Pereira (2008) estabelece o livro-reportagem como um tipo de produto jornalístico essencialmente não periódico que fornece um aprofundamento maior em certo assunto do que as informações costumeiramente veiculadas no jornalismo cotidiano. Lima, por sua vez, vê o livro-reportagem como algo muito mais complexo, já que "basicamente, a função que o livro-reportagem exerce, apesar de matizes particulares, procede essencialmente, do jornalismo como um todo. Os recursos técnicos com que essa função é desempenhada provêm do jornalismo. E o profissional que escreve o livro-reportagem é, quase sempre, um jornalista" (LIMA apud PEREIRA, 2008, p.15).

O livro-reportagem aparece, assim, como um gênero jornalístico próprio, e também uma alternativa às publicações periódicas no sentido de ser capaz de complementá-las: os acontecimentos do mundo que não são do interesse da imprensa cotidiana têm no livro-reportagem um espaço onde podem ser livremente (e aprofundadamente) abordados. Além disso, essas obras mais extensas e mais livres da pressão costumeiramente encontrada nas redações (sem precisar se preocupar com deadlines, ou com estes sendo bastante distantes) muitas vezes exploram temas com o objetivo de encontrar explicações e as origens de problemas enfrentados nos dias atuais.

Edvaldo Pereira Lima destaca também que o livro-reportagem trata da subjetividade, fugindo de uma forma cartesiana de se realizar a realidade e até mesmo a arte: "[...] quer dizer que o autor, numa dimensão mais abstrata, sutil, deve penetrar no universo dos símbolos comuns - comuns entre ele, a obra e o leitor - que possibilitam o contato e a atração. O livro-reportagem, como produto da comunicação de massa, só consegue atrair na medida em que propõe ao leitor uma viagem aos valores, às realidades de outros seres e de outras circunstâncias, de modo que encontre, naqueles, traços que são universais à humanidade como espécie. Isto é, o livro-reportagem sugere que o indivíduo se sustenta, percebendo desdobramentos de aspectos do seu universo particular transmutados no universo coletivo. É também uma proposta de autodescoberta do Eu naquilo que tem de porção coletiva do Nós." (LIMA apud VILLAS BOAS, 2002, p.47)

Como um dos subgêneros do Jornalismo Literário, o livro-reportagem biográfico está situado no limite entre a Literatura e o Jornalismo, de forma que apresenta fortes marcações de ambos os estilos em seu texto. Essa aproximação é tão forte que não aparece apenas nos livros mais longos e aprofundados, que têm uma linguagem romanceada e, assim, podem quase ser considerados romances. Mesmo nos livros mais curtos, normalmente coletâneas de reportagens ou sobre um assunto que estejam em destaque (os chamados livros *flash*), a semelhança com livros de contos é notável. Lima, contudo, considera este fato como algo natural para os jornalistas, que buscam, nas oportunidades que surgem, meios de produzir textos com um estilo mais flexível.

(...) essa tendência foi apenas a expressão moderna de algo que sempre existiu ao lado da corrente convencional do jornalismo: o "jornalismo literário". Repórteres rebeldes sempre procuraram, ao longo da história, manter viva a chama da reportagem mais solta, criativa, provocante,

tirando da literatura - e de outras formas de compreensão e expressão do mundo - inspirações renovadoras. (LIMA apud SCHMIDT, 1997, p.6)

A relação entre Jornalismo e Literatura é antiga, e temos no Brasil bons exemplos disso: Machado de Assis, um dos maiores autores brasileiros, começou a carreira como aprendiz de tipógrafo e, enquanto escrevia e publicava seus versos e novelas, trabalha também como revisor de jornal. Lima Barreto e José de Alencar são outros exemplos de autores que exerceram a profissão tanto de jornalistas como de escritores.

Essa proximidade começa a deixar de existir com a introdução das técnicas do *lead* e da pirâmide invertida na produção jornalística. Com a busca da objetividade como princípio jornalístico, este se distancia da literatura, já que perde grande parte da "liberdade estilística" em prol de uma maior clareza e simplicidade textual, além de ter que se enquadrar nas questões estruturais do periódico (já que o texto das notícias passa cada vez mais a "competir" com fotos e publicidade pelo espaço nas páginas). Resumindo, pode-se dizer que enquanto a preocupação literária continuou a ser estética, o foco da produção jornalística passou a ser predominantemente informativa.

É com o surgimento do *New Journalism* norte-americano, na década de 60, que o Jornalismo Literário começa a ganhar visibilidade. Capitaneado por nomes como Tom Wolfe, Truman Capote e Norman Mailer, o *New Journalism* era uma forma de produzir o jornalismo utilizando-se de técnicas e práticas literárias, atitude que era considerada inconvenção na sua época. As matérias escritas a partir dos preceitos do *New Journalism* encontravam a maior parte de seu espaço em revistas, em detrimento dos jornais, e a passagem para o livro-reportagem foi algo natural. Outra característica marcante do *New Journalism* é a subjetividade do repórter nos textos, colocando toda a força de suas impressões na narrativa, mas sem deixar de lado, durante o processo de apuração, a objetividade jornalística. O *New Journalism*, assim, foi a base sobre a qual se desenvolveu o Jornalismo Literário.

Tratando deste gênero jornalístico, Pereira (2008) defende que sua função é de buscar mostrar a diversidade, dando voz ao cidadão comum e tentando não se utilizar das fontes oficiais, que já foram ouvidas muitas vezes nos periódicos diários e pouco tem a acrescentar. Pereira destaca também que, tal como a literatura, o jornalismo tem todas as condições de criar obras de teor artístico: "o jornalismo tem as mesmas possibilidades de produzir obras de arte que a literatura, por, assim como esta, ter na palavra o seu instrumento principal. Usando a palavra não só como veículo informativo,

mas também como um meio de criação artística, valorizando a linguagem e trabalhando o estilo do profissional, é possível que os jornalistas vençam as pressões inerentes ao seu ofício" (PEREIRA, 2008, p.18). Entrando no âmbito da biografia, André Maurois mostra que este gênero biográfico, antes de qualquer outra coisa, é uma obra artística: "O fato de os personagens de uma biografia serem reais não impede que sejam matéria-prima para obras de arte" (MAUROIS, apud VILLAS BOAS, 2002, p.16).

Pereira (2008), comentando os moldes definidos por Edvaldo Pereira Lima, diz que são três as características essenciais que definem uma obra como um livro-reportagem: seu conteúdo ser real e factual, e não ficcional; ser inconfundivelmente jornalístico, respeitando os preceitos de apuração e seleção dos fatos, com um texto que simultaneamente seja de fácil compreensão pelo leitor médio, utilizando-se de expressões coloquiais, mas mantendo-se claro, conciso e preciso; e servir às finalidades do jornalismo, informando, explicando e orientando os leitores sobre o assunto abordado.

Entretanto, o livro-reportagem, e em especial os biográficos, também apresentam características da literatura, como foco narrativo, tempo e espaço, desenvolvimento cena a cena, diálogos, reconstituição detalhada do ambiente e mudanças de ponto de vista. Como historiador, Schmidt (1997) faz uma crítica aos jornalistas que preferem não perder a fluidez da narrativa em detrimento de uma precisão formal encontrada nas investigações históricas, muitas vezes deixando de lado questionamentos que permitiriam ao leitor conhecer a base sobre a qual o texto foi construído. Pereira (2008), por outro lado, defende que o livro reportagem é o resultado de uma perfeita combinação entre as linguagens literária e jornalística, agregando forma a um conteúdo jornalístico interpretativo de qualidade.

O foco narrativo é a apresentação dos diferentes eventos da narrativa (as cenas) expressas a partir do olhar de diversos personagens, com o intuito de passar ao leitor a impressão de estar dentro da mente dos personagens, conhecendo seus pensamentos e emoções. Em uma biografia, estes serão normalmente o do biografado, mas nada impede que em certas passagens o autor tenha a preferência por mostrar a situação através dos olhos de outra pessoa, seja porque o biografado não estava presente, seja porque tal opção significaria uma melhor maneira de contar a história. A técnica do foco narrativo normalmente se expressa a partir de monólogos interiores dos personagens, muitas vezes dando razão ao seu fluxo de consciência e, assim, desaparecendo com o narrador. Relacionado ao foco narrativo está a mudança do ponto de vista, que é a

expressão de uma mesma cena pelos olhos de diversos personagens. Esta técnica permite ao autor viajar de um lado para o outro da cena, revelando diferentes facetas de um mesmo evento.

Tempo e espaço são fatores importantes durante a produção do texto porque são eles que vão criar a ambientação da narrativa. “O espaço é para os quadrinhos o que o tempo é pro filme” (McCLOUD, 1995, p.7). Grande parte dos biógrafos prefere representar a vida dos biografados através da ordem cronológica, o que não exclui a possibilidade (e a utilização) de técnicas literárias como a onisciência do narrador ou os flashbacks. Citando Lima, Pereira (2008) considera que são três os elementos que definem o texto narrativo: a situação, a intensidade e o ambiente, e destaca que, tal como em uma matéria jornalística, o livro-reportagem também responde as perguntas básicas (o quê, quem, onde, como e porque), mas ao invés de fazê-la no lead, logo no início do texto, o livro-reportagem as responde ao longo da narrativa.

Diretamente ligada ao tempo e espaço está a reconstituição detalhada do ambiente. Um dos recursos mais usados pelo *New Journalism*, a ambientação detalhada é importante porque facilita a imersão do leitor no texto. Quanto mais detalhada é a descrição do meio físico onde os eventos narrados aconteceram, a tendência é que o leitor fique mais profundamente ligado à história. A intensidade, por sua vez, é a ressonância emocional do ambiente, ditada pelo estilo narrativo do autor.

O desenvolvimento cena a cena tem como objetivo transportar o leitor para dentro do acontecimento, permitindo uma visualização dos fatos que formam a vida do biografado. Este recurso, que foi outro que marcou o nascimento e desenvolvimento do *New Journalism*, destrincha os eventos vividos pelo indivíduo, dividindo-o em uma série de acontecimentos que são apresentados de maneira a, ao mesmo tempo que funcionam quase por si mesmos (como cenas, ou capítulos, individuais), formar uma sequência lógica e coesa.

Outra técnica literária que é abundantemente utilizada no livro-reportagem (e, em especial, nas biografias) é a inserção de diálogos para expressar a fala direta dos personagens em cada cena, ou até mesmo durante a narração típica. Tal como o desenvolvimento cena a cena, este recurso tem a intenção de causar a imersão do leitor nos eventos, criando uma sensação próxima a do romance ou, até mesmo, de uma cena de cinema. Pereira (2008) relata que muitos críticos falaram contra a utilização desses diálogos, afirmando que eles eram fabricados pelos escritores, mas os autores do *New Journalism* garantiam que tais diálogos eram montados a partir da observação

participante e de uma série de referências, de modo que eles expressariam as conversas exatamente como aconteceram.

Aliando a utilização destas técnicas literárias às práticas do jornalismo, os jornalistas assumiram a vanguarda na produção de biografias, já que, como afirma Weinberg: "Jornalistas importantes que se tornam biógrafos trazem para sua nova ocupação características já prontas que, para os acadêmicos especializados, surgem com menos naturalidade: eles já sabem obter informação difícil, considerada sigilosa, sobre uma variedade de assuntos a partir de agências governamentais e instituições particulares; convencer fontes relutantes a falar; escrever de forma clara para leitores de todos os níveis e não só para acadêmicos; utilizar o processador de texto antes de vencer o prazo final para entregar do trabalho" (WEINBERG apud VILLAS BOAS, 2002, p.26). Com o crescimento tanto do Jornalismo Literário, e em especial o livro-reportagem biográfico, e do Jornalismo Gráfico, com o jornalismo em quadrinhos a frente, foi natural que os dois gêneros acabassem por se encontrar, criando um livro-reportagem biográfico constituído em quadrinhos.

### **3.2 – Autobiografia: Autor e Personagem**

A autobiografia, como o próprio nome destaca, é uma biografia em que o autor é o personagem, ou seja, o autor conta a sua própria história. Assim, a autobiografia respeita todos os axiomas e características da biografia, com a diferença de que, enquanto na biografia os eventos considerados marcantes a serem descritos na obra são escolhidos pelo outro, na autobiografia é a própria pessoa que determina o que será revelado sobre ela. Desta forma, a subjetividade é um ponto de destaque no texto autobiográfico, aparecendo no peso emocional das lembranças que são relatadas no texto. Ainda assim, é importante lembrar que a autobiografia continua sendo uma narrativa não ficcional, onde a veracidade dos fatos é uma característica primordial. Para Bella Josef, a autobiografia é a expressão de uma união entre os discursos histórico e individual, já que "a autobiografia sempre procurou espaço entre o discurso da história (por seu efeito memorialístico, sua relação com um certo passado e sobretudo por sua ficção de credibilidade) e o discurso do sujeito, pelo espaço egocêntrico que parecia instaurar" (JOSEF apud SOUSA, 2011, p.90 e 91).

Por sua vez, Alberti (1991) define a autobiografia como uma espécie de atualização do indivíduo moderno, que serviria para aconselhar, informar e ensinar o

leitor ao exemplificar o ponto de vista singular do autor, difundindo sua experiência. Por ser ao mesmo tempo o ponto de partida e o objeto da obra, o indivíduo é o foco central da narrativa, mas condicionado pelo contexto histórico em que está inserido, ele trata no texto tanto sua desorientação quanto da sociedade e dos acontecimentos de seu tempo, servindo ao âmbito jornalístico e dando conselhos à esfera pública da imprensa. "É certo que a autobiografia, ao falar do sujeito em sua dimensão íntima, também "dá notícia", como o "romance da profunda desorientação de quem vive" (ALBERTI, 1991, p.73).

Philippe Lejeune acredita que essa relação de autor e personagem como um mesmo indivíduo cria um "pacto autobiográfico" com o leitor. Ao declarar abertamente que aquela obra é uma autobiografia, o autor define que vai contar a história de sua vida, com suas lembranças e impressões do que foi vivido, enquanto o leitor aceita que o escrito realmente ocorreu, desconsiderando qualquer desvio da memória. "O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato selado pelo nome próprio" (LEJEUNE apud NECO, 2012, p.4). Para Lejeune, a autobiografia engloba o que ele chama de "narrativas do eu", como diários, memórias e blogs, por exemplo, sendo uma "narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE apud NECO, 2012, p.4).

Para Alberti (1991), o pacto autobiográfico só se torna efetivo a partir do momento em que o autor assume ser também o narrador e o personagem, tornando explícita essa justaposição de sujeitos. Nas palavras dele, "a autobiografia é principalmente uma narrativa (*récit*), com perspectiva retrospectiva e cujo assunto tratado é a vida individual; e implica necessariamente a identidade entre autor, narrador e personagem" (ALBERTI, 1991, p.75). É importante frisar, contudo, que o pacto proposto por Lejeune, segundo o próprio autor, não implica uma diferenciação entre estes três elementos. Juscelino Neco afirma que o biógrafo de si tem como missão tornar interessante para o leitor aquilo que ele viveu, e destaca que este pacto proposto por Lejeune é o ponto mais importante do texto autobiográfico, e também aquilo que o separa de um romance:

Quando se trata da autobiografia o pacto desenvolvido como o leitor é mais importante que características formais da obra, de modo que muitas vezes o que diferencia uma narrativa autobiográfica de um romance é a correspondência entre o nome da personagem e o autor, indivíduo cuja

existência real pode ser comprovada no âmbito jurídico. (NECO, 2012, p.5)

Antes de mais nada, a autobiografia é a expressão textual das experiências de vida de alguém real, que existe extratextualmente, e que quer, qualquer que seja a razão, contar a sua história. O texto autobiográfico, portanto, é autoral, sendo o autor tanto narrador como personagem. Segundo Alberti, “dentro do texto, narrador e personagem remetem, respectivamente, ao sujeito da enunciação e ao sujeito do enunciado: o narrador narra a história e o personagem é o sujeito sobre o qual se fala. Ambos, porém, remetem ao autor, que passa então a ser o referente, fora do texto” (ALBERTI, 1991, p.76). Essa espécie de "Santíssima Trindade" da autobiografia permeia toda a construção da obra, o autor sendo ao mesmo tempo um único indivíduo e três sujeitos diferentes tanto no discurso quanto no tempo, como destaca Sheila Maciel: "o eu passado se diferencia do eu atual já que o narrador não relata apenas o que aconteceu no passado, mas também o processo pelo qual o eu passado se transformou no eu presente" (MACIEL apud SCHEIBE, 2011, p.11). Alberti (1991) defende essa mobilidade do indivíduo entre os diferentes sujeitos do texto afirmando que tal fato "não implica uma posição “monolítica” e “linear” do sujeito da criação, uma vez que o escritor, no processo de produção da narrativa, se move continuamente entre o que “é” e o que “poderia ser”” (ALBERTI, 1991, p.66). Ou, ainda, “se a autobiografia é o espaço, por excelência, de expressão do ‘indivíduo’, não se deve esquecer que esse mesmo ‘indivíduo’, antes de ser um ‘fato’, é um ‘valor’, aproximando a modernidade, marcada pelo ‘individualismo’, do ‘arcaico’, marcado pela ‘hierarquia’” (ALBERTI, 1991, p.73).

Essa condição autoral aproxima a autobiografia da literatura confessional e do Jornalismo Gonzo. Subgênero do Jornalismo Literário e descendente do Novo Jornalismo, o Gonzo é uma espécie de texto jornalístico que se baseia no testemunho do próprio autor, onde mais importante do que os fatos é a impressão do jornalista sobre os eventos que está cobrindo. Assim, este subgênero assume também o tom confessional com características de uma literatura de não ficção. No Gonzo, "o repórter não se limita a colher os depoimentos das fontes que presenciaram um acontecimento, e sim ele vive o acontecimento para fazer o relato. Ele é, na verdade, o personagem principal da história contada" (SCHEIBE, 2011, p.8). De modo geral, o Gonzo reúne a espontaneidade e a estética da literatura com a observação detalhada do jornalismo, baseados nos pressupostos do autor e não essencialmente nos fatos verídicos.



Nos quadrinhos, a autobiografia tem início nos quadrinhos *underground* da década de 70, cujos elementos característicos, como o sarcasmo e as neuroses do autor, se unem ao tom confessional do "original" literário, fazendo uma análise da inadequação social do autor, expondo sua intimidade com um humor autodepreciativo. *Binky Brown meets The Holy Virgin Mary* (*Binky Brown encontra a Virgem Maria*, em tradução livre), de Justin Green, publicada em 1972, foi uma das primeiras obras autobiográficas em quadrinhos, uma surpreendente autoflagelação de culpa católica e de transtorno obsessivo compulsivo, que foi uma das inspirações para Art Spiegelman escrever *Maus*, que por sua vez foi a obra que inspirou muitos outros artistas a se aventurarem nesta experiência. Spiegelman defende que a arte sequencial cria uma ligação com o leitor que a torna um meio propício para a produção de autobiografias.

Os quadrinhos são um meio de expressão bastante denso. Transmitem informações muito concentradas em relativamente poucas palavras e imagens-código simples. Isso parece ser um modelo de como o cérebro formula pensamentos e lembranças. Pensamos na forma de desenhos. Os quadrinhos tem demonstrado com frequência como servem bem para contar histórias de aventuras cheias de ação ou humor, mas a pequena escala de imagens e o caráter direto desse meio, que tem algo a ver com a escrita à mão, permitem aos quadrinhos um tipo de intimidade que também os torna surpreendentemente adequados para autobiografia. (SPIEGELMAN apud OLIVEIRA & PASSOS, 2006, p.3)

Juscelino Neco ressalta que são duas as correntes para criar uma narrativa a partir das experiências do autor: a autoficcional e a propriamente autobiográfica. Enquanto a segunda seria a natural, onde tudo o que é descrito de fato ocorreu, a autoficcionalidade seria uma subversão do pacto autobiográfico, onde existiria "uma correspondência entre a identidade do autor, da personagem e do narrador, ao mesmo tempo em que o pacto desfaz a correspondência entre os acontecimentos narrados e a realidade. Uma espécie de 'ficção de si mesmo'" (NECO, 2012, p.6). Para o autor, contudo, nos quadrinhos apenas a corrente autobiográfica teria espaço: "Alguns modelos de autobiografia podem comportar certa autoficcionalidade, mas quando se trata da reportagem em quadrinhos, unicamente a autobiografia pode coexistir com a prática jornalística" (NECO, 2012, p.8). Isso pode ser entendido quando pensamos nas diferenças entre a ficção e a autobiografia em termos absolutos (e não relativos, como a autoficcional), já que "a narrativa ficcional se distingue da autobiográfica por não se referenciar a uma 'realidade' anterior e exterior ao texto (a vida do autor) e sim produzir um 'outro mundo', imaginário" (ALBERTI, 1991, p.74).

Assim como existem duas correntes para o mote narrativo, são duas as correntes de estilo das autobiografias: a centrífuga, onde a história do indivíduo é o ponto de partida para a análise de uma situação social mais ampla ou de um momento histórico, como, por exemplo, *Maus*, de Art Spiegelman, e *Olga*, de Fernando Morais; e a centrípeta, que se volta mais para os sentimentos e a interioridade do sujeito. Neco diferencia as duas ao afirmar que a corrente centrífuga "é uma autobiografia que parte do indivíduo para representar fenômenos sociais complexos, enquanto que o modelo de autobiografia centrípeta parte do indivíduo para explorar as camadas internas de sua psique" (NECO, 2012, p.10).

Qualquer que seja a corrente utilizada, é importante ter em mente que na autobiografia existe uma relação entre o autor e o personagem que é completamente diferente daquela entre autor e narrador: enquanto a segunda é uma relação de duas personas que são o mesmo indivíduo no espaço e tempo, ainda que sujeitos diferentes em relação ao texto, a primeira exprime apenas uma semelhança entre ambas as partes, já que o personagem do autor quando jovem não é a expressão fiel e característica de quem era o autor quando sim, mas sim um semelhante (teoricamente o mais semelhante possível, mas ainda assim um semelhante) de quem era o autor quando jovem. Analisando a obra *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, Sousa explicita essa diferenciação, destacando que a autobiografia "narra em um só movimento vários momentos temporais, permitindo, assim, [...] reflexões acerca do momento da escrita e dos momentos passados" (SOUSA, 2011, p.93). Essas reflexões são o que diferenciam autor, narrador e personagem, e dão o tom objetivamente subjetivo característico da autobiografia. Como leitor, é necessário ter em mente que as memórias e as opiniões do autor vão influenciar o que é escrito, inclusive tendo em mente o leitor que vai receber a obra. Como destaca Lejeune, "autobiografia é escrita para ser lida" (LEJEUNE apud SOUSA, 2011, p.95).

### **3.3 – Biografias em Quadrinhos: Casos Relevantes**

Considerando o grande investimento do mercado editorial no gênero biográfico e a gama de possibilidades narrativas apresentadas pela arte sequencial, o surgimento de publicações unindo os dois gêneros não é uma surpresa. A vantagem deste tipo de obra é simples de se entender: a união de relatos "baseados em fatos reais", que geram um interesse grande do público, com a capacidade dos quadrinhos de contar

simultaneamente uma história de forma esteticamente bela e narrativamente eficaz, prendem o interesse do leitor de uma forma comparável talvez até com o cinema.

*Maus*, de autoria de Art Spiegelman e que foi terminada em 1991, é com certeza uma das obras mais importantes da biografia em quadrinhos. A obra conta a história da relação de Art com seu pai, Vladek, e também, a partir de *flashbacks*, como seu pai conseguiu sobreviver ao Holocausto. *Maus* é uma publicação tão importante, até mesmo para o jornalismo, que foi a primeira obra em quadrinhos a ganhar o prêmio Pulitzer.

Um dos nomes mais importantes no contexto das biografias em quadrinhos é o de Reinhard Kleist. Nascido em 1970, em Hurth, na Alemanha, este quadrinista é responsável por uma série de publicações sobre alguns dos personagens mais relevantes do século passado. Ele é autor de *Castro*, biografia do presidente cubano que tem início em 1958, quando um jornalista chega a Cuba para pesquisar sobre o líder rebelde Fidel e acaba envolvido na revolução, atravessando a revolução e contando a vida de Fidel Castro neste processo. Além do político cubano, Kleist organizou a história de Elvis Presley, junto com Titus Ackerman, a partir de dez contos, cada um ilustrado por um diferente quadrinista alemão, que juntos formavam o roteiro da vida do Rei do Rock. O cantor e compositor country Jhonny Cash também foi alvo de Kleist, em uma obra que mostra a história do cantor americano desde a genialidade de seu auge até seu declínio devido ao consumo de drogas, e é contada tendo como clímax o concerto na prisão Folsom. Um ponto a se destacar é a forma como determinadas passagens dos quadrinhos representavam músicas de autoria do compositor. Além desses personagens mais conhecidos, Kleist publicou também *The Boxer*, a história de Hertzko "Harry" Haft, um polônes sobrevivente de Auschwitz que se tornou lutador de boxe nos Estados Unidos após o fim da Segunda Guerra (e também, como adendo, uma história de ficção sobre a tentativa de um quadrinista de escrever a biografia de H.P.Lovecraft, autor americano de fantasia e terror, que acaba se tornando uma paródia "lovecraftiana" quando um alter ego do autor, morto desde 1937, se comunica com o quadrinista a partir de um telefonema).

Che Guevara, um dos principais nomes entre os guerrilheiros e revolucionários do século XX, também teve sua vida contada em várias HQs diferentes, com destaque para *Che – Os Últimos dias de um Herói*, lançado pelo roteirista argentino Hector Oesterheld e desenhada pelos uruguaio Alberto Breccia e seu filho Enrique, que foi lançado apenas três meses após a morte de Che e causou a captura e o desaparecimento da família e do próprio Oesterheld pelo regime militar argentino; e também *Che – Uma*

*Biografia*, do coreano Kim Yong-Hwe. O psicanalista Freud também teve sua vida retratada na obra homônima de autoria das francesas Corinne Maier (texto) e Anne Simon (ilustrações), em um texto bem-humorado que relata as principais passagens da vida do médico austríaco.

A editora americana *Bluewater Comics* vem lançando uma série de biografias em quadrinhos, intituladas *Fame*, sobre cantores contemporâneos de sucesso, como Madonna, Lady Gaga e Adele. Outro personagem contemporâneo de destaque que terá sua vida contada em quadrinhos será o ex-jogador de basquete Michael Jordan, na obra intitulada *Michael Jordan: Bull on Parade*, que faz parte de uma trilogia sobre grandes figuras afrodescendentes da editora *Fantagraphics*. Will Eisner, um dos maiores nomes dos quadrinhos do século passado, lançou uma autobiografia, com o título de *Ao Coração da Tempestade* (esta uma das obras analisadas no próximo capítulo).

No Brasil, vale destacar as publicações da Editora Brasil-América, mais conhecida como EBAL, que, entre 1958 e 1962, lançou 13 biografias em quadrinhos sobre personagens importantes da história, desde Cristóvão Colombo até Albert Einstein, passando por nomes como Simón Bolívar e Mahatma Gandhi. *Kardec*, de autoria de Carlos Ferreira (texto) e Rodrigo Rosa (desenhos), conta a história do criador do espiritismo, Allan Kardec, e foi lançada recentemente, em 2011.

Como é possível perceber, a variedade de publicações de biografias em quadrinhos é vasta e continua a ganhar novas obras, demonstrando a importância crescente deste gênero, como entretenimento, mas também como produto jornalístico biográfico, tanto para as editoras e críticos quanto para o público.

## 4 – JORNALISMO AUTOBIOGRÁFICO: ANÁLISE COMPARATIVA

Nos capítulos anteriores foram mostradas as relações existentes entre a Arte Sequencial e a Biografia com o Jornalismo. Apesar disso, nem todo quadrinho e nem toda biografia são jornalísticas ou poderiam ser classificadas como tendo um cunho jornalístico (ressaltando que, apesar da proximidade, a biografia é diferente do estilo de reportagem conhecido como perfil). Com a crescente popularização das publicações que abrangem ambos os temas, é preciso entender até que ponto um quadrinho jornalístico é apenas um quadrinho jornalístico, até onde um quadrinho biográfico é apenas um quadrinho biográfico, quais as diferenças entre eles e também onde se encontram os pontos convergentes que criam um produto híbrido: a biografia jornalística em quadrinhos.

Para tanto, três obras serão analisadas, cada uma delas inserida em um dos diferentes tipos de mídia aqui citados. Para representar o Jornalismo em Quadrinhos, a obra escolhida foi *O Fim*, de autoria de José Arruda (roteiro) e Allan Alex (desenhos), publicada pelo *Jornal Extra* e que trata da ocupação da polícia no Morro do Alemão, no Rio de Janeiro. A Biografia em Quadrinhos é tratada a partir de *Ao Coração da Tempestade*, a autobiografia de Will Eisner, que conta a história da infância e da família do quadrinista. Por fim, para demonstrar o produto híbrido, a obra selecionada foi *Fax From Sarajevo*, de Joe Kubert, que conta a história de Ervin Rustemagić, um bósnio que sobreviveu por dois anos e meio junto com sua família em um prédio em ruínas durante o cerco sérvio à Sarajevo.

Definidos os objetos de estudo, o próximo passo é estabelecer quais elementos e características de cada publicação serão submetidos à análise e quais serão os critérios para a mesma. Para delimitar qual o campo de cada uma delas e ver em que pontos elas convergem, serão utilizados conceitos divididos em dois tipos: jornalístico e bibliográfico.

Os conceitos jornalísticos a serem analisados em cada obra são a relação com o real e com o factual, o respeito aos critérios de apuração (tais como a consulta de diversas fontes, buscar dados além dos oficiais, pesquisa, entrevista e cruzamento de informações) e os critérios de noticiabilidade estabelecidos por Johan Galtung e Mari Holmboe Ruge. Em seu livro de 1965, *The Structure of Foreign News* (A Estrutura das Notícias Estrangeiras, em tradução livre), Galtung e Ruge definem os critérios de noticiabilidade (também chamados de valor-notícia) em elementos a serem analisados

pelo jornalista antes de decidir se um determinado evento vale a pena ser noticiado. Com o passar do tempo e o desenvolvimento dos estudos sobre a teoria jornalística, outras categorias surgiram, mas para o presente estudo serão utilizados os doze elementos originais de Galtung e Ruge. É importante frisar que não é uma característica que torna um fato noticiável, mas sim o conjunto deles e sua comparação com os outros eventos a serem noticiados. São eles:

- Frequência: Eventos que não ocorrem rotineiramente tendem a ser mais noticiadas do que as que ocorrem gradualmente ou em momentos inconvenientes do dia ou da noite. Fatos como um desastre natural tem mais chance de aparecer no jornal do que eventos rotineiros, com a exceção daqueles de grande interesse do público, como os eventos esportivos.

- Negatividade: Notícias ruins recebem mais interesse público do que notícias boas.

- Caráter Inesperado: Característica semelhante a Frequência. Se um evento é fora do comum ele terá um efeito maior de atração no público do que algo que é uma ocorrência corriqueira. Os *faits divers* são um bom exemplo de notícias de caráter inesperado.

- Clareza: Fatos cujas implicações e consequências são claras são mais fáceis de publicar do que aqueles mais abertos a diferentes interpretações, ou cujo entendimento dependa do conhecimento do contexto no qual ele acontece.

- Personalização: Eventos que possam ser retratados como os atos de um indivíduo atraem mais atenção do que aqueles sem um personagem mais forte com o qual o público possa se relacionar.

- Significado: Relaciona-se ao sentido de identificação do público com o tópico. A proximidade cultural é um fator a ser levado em consideração; histórias de pessoas que se comportam igual, falam a mesma língua, se vestem de forma parecida e tem as mesmas preocupações que os leitores tem uma maior cobertura que aquelas que não compartilham esses elementos.

- Referência a Países de Elite: Histórias que tratem de países importantes no cenário internacional ganham mais destaque do que aquelas em países de menos influência. Um fato ocorrido na Inglaterra, por exemplo, terá mais chances de ser publicado do que caso ocorresse no Azerbaijão.

- Proeminência: Da mesma forma que com os países, fatos envolvendo pessoas ricas, famosas e poderosas ganham uma maior cobertura.

- Amplitude do Evento: Quanto maior o número de pessoas envolvidas ou afetadas pelo fato, maior será a chance dele ser noticiado. Esse aspecto, contudo, sofre uma grande influência do Significado: uma pessoa morta em um local próximo ao do público vale mais do que a de várias em um local distante.

- Consonância: Histórias que se encaixam com as expectativas dos meios midiáticos recebem mais atenção do que aquelas que as desafiam, e para as quais eles estão despreparados. Apesar de parecer que tal característica entra em conflito com o Caráter Inesperado, ela na verdade significa o quão preparado o jornalista está para dar a notícia, se relacionando à sua experiência e capacidade de prever um fato noticioso.

- Continuidade: Um evento que já tenha sido noticiado ganha força para que seu desenvolvimento continue a ter espaço no jornal. Isso acontece parcialmente pelo jornal já estar mais preparado para dar esta nova notícia (em conformidade com a Consonância) e em parte por ser mais fácil de atrair a atenção do público, sendo mais acessível e menos ambígua.

- Composição: O espaço das mídias não é infinito, então os fatos competem entre si pela chance de publicação. Por exemplo, o editor de um jornal sempre vai buscar um equilíbrio entre as diferentes seções da publicação. Assim, se houver um número muito maior de notícias no caderno de Economia do que de Cidade, é provável que a notícia mais fraca de Economia caia do que uma de Cidade. Em outras palavras, a proeminência de uma história não se dá apenas em relação às suas próprias características, mas também no peso que cada uma delas assume na hora de compor o jornal.

O viés biográfico das obras, por sua vez, serão tratados a partir dos conceitos de memória, verossimilhança e pacto biográfico, bem como foco narrativo, tempo e espaço, desenvolvimento cena a cena, diálogos, reconstituição detalhada do ambiente e mudanças de ponto de vista, elementos que já foram tratados no capítulo anterior.

Cada uma das publicações será analisada levando em consideração os dois tipos de características, e através dos pontos em comum, e também dos divergentes, será possível estabelecer as diferenças entre eles e também aquilo que, tendo em comum, leva à criação deste estilo híbrido.

## 4.1 – O Fim

*O Fim* foi uma matéria publicada pelo *Jornal Extra*, do Rio de Janeiro, no dia 24 de novembro de 2011, para lembrar o aniversário de um ano do início da operação da tomada do Complexo do Alemão pela polícia (o ano fechado, na verdade, só seria completo no dia seguinte, 25 de novembro). Com roteiro de João Arruda e desenhos de Allan Alex, a matéria publicada em um encarte especial no jornal foi na verdade o resultado de um trabalho em conjunto de um grupo de mais de dez pessoas, contando editores, reportagem, coordenação de artes e consultorias. A ideia de fazer a matéria em quadrinhos, segundo o desenhista Allan Alex<sup>1</sup>, surgiu após uma boa resposta do público para uma matéria em quadrinhos que já tinha saído anteriormente no mesmo jornal: "Eu já tinha quadrinizado, anteriormente, para o *Jornal Extra*, um caso de um helicóptero da Polícia Militar que foi alvejado num morro carioca. Foram duas páginas de quadrinhos publicadas num encarte especial sobre o referido evento na edição de domingo de 17 de outubro de 2010. Devido à boa aceitação desse formato pelos leitores, o corpo editorial do jornal me convidou para repetirmos o formato" (ALEX, 2013). Além da matéria, a primeira página do jornal também foi publicada no formato de quadrinhos, com ilustrações no lugar das fotos.

A tomada do Morro do Alemão pela Polícia Militar foi um dos fatos mais marcantes, comentados e cobertos de 2010, de forma que sua Realidade e Factualidade estão acima de qualquer suspeita. O que o *Jornal Extra* buscou com a reportagem foi mostrar o que foi além dos fatos conhecidos do público geral. Como é declarado na introdução da reportagem, "Sob a casca dura dos números mora, porém, algo mais importante: as histórias, ansiedades, medos, sonhos, tragédias, conquistas, desesperos, incertezas e alegrias dos que viveram a ocupação" (ARRUDA & ALEX, 2011, p.2). Logo na introdução do encarte, antes mesmo da história começar, o *Extra* já faz questão de frisar que a história sendo contada ali foi construída respeitando os Critérios de Apuração: "Para remontar a cadeia de fatos que atravessa a maior operação militar de tomada de território na história recente do país, o EXTRA também foi superlativo: 13 pessoas estiveram envolvidas no projeto, durante 47 dias. Oitenta e nove personagens, entre autoridades, policiais, militares, suspeitos de ligação com o tráfico e moradores, foram entrevistados. Os repórteres leram 630 páginas de processos, documentos e

---

<sup>1</sup> Em entrevista dada ao autor em outubro de 2013, presente no Anexo II.



rascunhos, gravaram 74 horas de vídeo e áudio, fizeram 257 fotos, checaram, rechecharam e cruzaram depoimentos para chegar à versão mais fiel do que aconteceu naqueles oito dias de novembro" (ARRUDA & ALEX, 2011, p.2).

A tomada do Complexo do Alemão (e os eventos anteriores que levaram à ação policial) foi um fato que envolveu e comoveu toda a cidade do Rio de Janeiro. Sendo o Extra um jornal carioca, fica claro que a Amplitude de tal evento é evidente, já que afetou intensamente a vida da população carioca, o público alvo do jornal. Da mesma forma, isso funciona para o Significado da notícia para os leitores: aquilo que eles estavam vendo estava acontecendo ali, perto deles, com pessoas que talvez eles conhecessem, e não com personagens desconhecidos de um país distante. Assim, no caso desta matéria, a Referência a Países de Elite é inexistente, sendo subjugado pela amplitude da notícia. Um evento de tal porte acontecendo em um lugar tão próximo o tornou mais importante que qualquer notícia que pudesse vir de fora, mesmo considerando ser um encarte especial um ano após o fato.

Diferente do que acontece nas outras obras analisadas à frente, *O Fim* não tem o foco voltado para um único personagem. Tal qual em uma reportagem normal de mídia impressa, a narrativa traz as vozes e os relatos de diferentes personagens, como o Coronel Mário Sérgio, da PM, o Cabo Genta, do BOPE e o Delegado Rodrigo Oliveira, da Polícia Civil, além de alguns dos moradores do complexo que presenciaram a operação policial. Ainda que não tenha sido este o foco principal dos eventos, a operação no Complexo do Alemão envolveu também figuras Proeminentes no cenário político tanto do Rio de Janeiro (cidade e estado), quanto do país, como o governador Sérgio Cabral, o prefeito Eduardo Paes, o Ministro Nelson Jobim e o então presidente Lula.

A Negatividade é um ponto interessante na análise desta matéria. Para praticamente todos aqueles que acompanharam o desenrolar dos fatos, com a única exceção talvez sendo os membros do tráfico, a tomada do Morro do Alemão foi um evento positivo para a população e a cidade. No entanto, a ação da polícia se deu após uma série de ataques dos traficantes à população, notadamente a queima de ônibus e carros em vias públicas, como é destacado na página 8: "A ocupação do complexo começou a se delinear uma semana antes. Veículos incendiados, arrastões e cabines da PM metralhadas tornaram a cidade um barril de pólvora prestes a explodir" (ARRUDA & ALEX, 2011). Assim, apesar de ser um evento de grande porte e importância em si

mesmo, este evento também é, de certa forma, a continuação da cobertura de uma série de fatos negativos anteriormente publicados pelos media.

No caso de *O Fim*, a Frequência ganha contornos especiais por se tratar da "comemoração" de um ano da ação policial. Quando o fato ocorreu, um ano antes, ele foi noticiado por ser um evento único, claramente destacado da rotina da cidade. Sua importância no cenário da vida do Rio de Janeiro foi tamanha, contudo, que um ano depois ela ainda atraía a atenção dos leitores. Este Caráter Inesperado, de uma ação com um tamanho nunca antes visto no país, foi o que manteve a atenção do público por um tempo tão prolongado. Como dito anteriormente, a ação policial no Alemão não mexeu apenas com a vida daquela comunidade. Desta forma, não é surpreendente que matérias dando Continuidade aos eventos continuassem a ser publicadas no jornal, culminando neste encarte lembrando os eventos mesmo doze meses após os acontecimentos.

Pensado em um ponto de vista mais técnico, a operação de tomada do Complexo do Alemão representa exatamente aquilo que o editor quer na hora de analisar uma matéria do jornal: é um fato grande, impactante e que mexe com vários pontos do jornal, como policial, segurança, cidade, política e com capacidade de ser explorado até mesmo pelos cadernos de economia e cultura. Somado à isso está a expectativa criada em torno do fato, anunciado e planejado com antecedência. A ação da polícia no Alemão foi algo tão grande que, mesmo um ano depois, manteve uma Consonância suficiente para continuar a ter um alto valor de publicação. Além disso, ainda que obviamente a ação policial no Complexo do Alemão tenha tido ramificações políticas e sociais mais complexas, o resultado da operação também tem um fator de Clareza simples e de fácil entendimento para o público em geral: aqueles eventos significavam, pelo menos no momento, a esperança do fim do controle do tráfico sobre o morro e de uma cidade, de forma geral, mais pacífica.

Sendo esta uma matéria em quadrinhos, *O Fim* necessitou de um espaço muito maior do que o usualmente dado para uma matéria normal de jornal. Contudo, sua extensão é muito menor se comparada às outras duas obras aqui analisadas (16 páginas contra 215 de *Ao Coração da Tempestade* e 207 de *Fax From Sarajevo*). Isso pode ser explicado pelos diferentes focos de cada obra: tanto o trabalho de Eisner quanto o de Kubert tem como função inicial contar a história de um indivíduo para um público que buscou aquela história, enquanto a matéria do Extra tem como objetivo acompanhar o jornal e atingir seu público alvo, de forma que não existiria motivo para um trabalho muito longo, que aumentaria custos e não estaria em Consonância com o resto da

publicação. Assim, a matéria exigiu um encarte em separado, recebendo a classificação de uma reportagem especial para aquela edição do jornal.

Em relação às características de uma obra biográfica, é possível perceber que não há nesta reportagem qualquer vestígio de Pacto Biográfico. Não é a vida de uma pessoa que está em foco sendo contada na obra, e sim a visão de diversas pessoas que estiveram envolvidas nos acontecimentos narrados na matéria jornalística. Da mesma forma, não é importante saber, nos mínimos detalhes, quem são aquelas pessoas, e sim qual o papel que elas desempenharam no momento específico que está sendo tratado. A ideia aqui não é registrar a Memória das pessoas que viveram o fato, mas sim contar através dessas pessoas como se desenrolou a tomada do Morro do Alemão. Como em qualquer evento que está sendo contado, o que a matéria expressa não é a verdade absoluta, mas sim apenas uma versão do evento. Contudo, os fatos são investigados, apurados e checados para que a versão contada seja a mais Verossimilhante o possível.

A Reconstituição do Ambiente na matéria *O Fim* pode ser percebida logo na página 3 [figura 1]<sup>2</sup>, a primeira da reportagem em quadrinhos. Nela, como em um bom lead, são respondidas algumas das perguntas essenciais (o que?, onde?, quem?, quando?, como? e porque?) e também é dado o contexto daquilo que se vai desenvolver narrativamente. Ao mesmo tempo é possível perceber os elementos naturais de uma obra literária, apresentando personagens e o problema. Vale destacar aqui que o infográfico das páginas 8 e 9 [figura 2] serve para reconstituir, com dados, o ambiente da operação.

Em uma reportagem jornalística é importante dar voz ao maior número de testemunhas possível, buscando Diferentes Pontos de Vista. Na obra de João Arruda e Allan Alex, isso pode ser visto pelos relatos de policiais das diferentes forças envolvidas na operação e também nos moradores. Um bom exemplo disto acontece especialmente na página 10 [figura 3], onde diversos habitantes do complexo contam rapidamente as coisas que viram durante a fuga dos traficantes. Assim, é possível perceber que o Foco Narrativo da matéria não está apenas no que acontece em volta de (ou no que influencia) um indivíduo, ao contrário do que ocorre nas duas obras biográficas analisadas mais a frente neste capítulo, mas sim no fato em si. O foco narrativo e os diferentes pontos de vista funcionam aqui em função do evento, mostrando o que é jornalisticamente mais necessário.

---

<sup>2</sup> Todas as imagens citadas no capítulo podem ser encontradas no Anexo I.

Como em qualquer história em quadrinhos, o Desenvolvimento Cena a Cena em *O Fim* pode ser tratado tanto em um âmbito mais amplo, com a passagem de uma série de eventos que ocorrem quase que (ou até mesmo completamente) de forma simultânea, ou em um conjunto mais micro, onde cada quadrinho representa um momento de um sequência. Um exemplo de ambas pode ser visto na página 5 [figura 4], onde o Cabo Genta relata o desenvolvimento da tomada da Vila Cruzeiro, o início da operação, para logo depois mostrá-lo algum tempo depois, já fora de ação na base do Bope. Essa cena na página 5 também é um bom exemplo do Tempo e Espaço, já que mostra tanto o espaço variando em duas velocidades (primeiro em pedaços diferentes do morro, depois pulando para o QG do Bope) e também o tempo (mostrando a variação de instantes e logo depois dando um salto temporal). O mais interessante neste ponto, contudo, é ver como o infográfico, se não uma parte integrante de fato do quadrinho, serve ali como forma de aprofundar esses conceitos. Assim como auxiliar na reconstituição do ambiente, ele também se relaciona ao conceito de Tempo e Espaço ao complementar a informação para o leitor, tanto do espaço, com o mapa indicando por onde ocorreram as incursões da polícia, quanto em relação ao tempo, com a linha cronológica ao pé da página resumindo os eventos daquela semana.

Por último, temos os Diálogos, que, de forma geral, são bastante diretos em *O Fim*. Tal característica pode ser entendida em parte pelo curto espaço físico que o autor teria para desenvolver diálogos e tramas mais complexos, e em parte pela própria função da obra, de informar antes de qualquer outra coisa, de forma que busca ser o mais concisa e clara o possível. Ainda assim, é possível ver algumas das diferentes formas de se utilizar os diálogos na mídia de quadrinhos, como fica demonstrado na página 4 [figura 5], onde acontecem diálogos diretos, entre dois personagens na mesma sala, e entre personagens que não ocupam o mesmo espaço, ora mostrando os dois lados, ora apenas uma das pontas da conversa telefônica.

## **4.2 – Ao Coração Da Tempestade**

O livro *Ao Coração da Tempestade*, de Will Eisner, é a autobiografia que o quadrinista lançou em 1991. A princípio, a idéia de Eisner era mostrar como foram, nos Estados Unidos, os anos que culminariam na Segunda Guerra Mundial e, assim, "criar uma experiência ficcional concentrada apenas na construção daquele clima" (1991, p.9). Contudo, o autor aos poucos foi percebendo que a obra se tornava cada vez mais um

relato de suas experiências durante aquela época, e acabou decidindo por fazer dela sua autobiografia.

A história se desenvolve em torno da viagem de trem que Eisner fez em 1942, acompanhado por outros recrutas, em direção a base do exército onde começaria seu treinamento para participar do confronto que se desenrolava na Europa. Durante o trajeto, sempre olhando a paisagem e impulsionado também pelos comentários de seus companheiros de viagem, Eisner vai relembando os eventos de sua infância e adolescência que o levaram até ali, bem como os relatos de seus pais que revelam como sua família foi formada.

Logo na Introdução, o próprio Eisner estabelece os três parâmetros principais que classificam a obra como uma autobiografia. O autor primeiro declara que o livro começou com a ideia de reportar o clima no qual cresceu, durante a segunda guerra, mas que a obra "passou por uma metamorfose e se transformou em uma autobiografia quase escancarada" (1991, p.09). Assim, ele firma o Pacto Autobiográfico com o leitor e deixa claro que *Ao Coração da Tempestade* é a sua história, que ele usa aqui para representar, em linhas gerais, os sentimentos de uma geração que viu a chegada da Segunda Guerra. Em seguida, Eisner faz questão de avisar que aquela é a sua versão dos fatos, real em sua maioria e em seus pontos principais, mas ainda assim restrito ao limite da Verossimilhança: "Fatos e ficção se misturaram com a memória seletiva, resultando numa realidade bem específica. Fui obrigado a confiar na veracidade da memória visceral" (1991, p.09). Aqui o quadrinista já cita a Memória, elemento do qual ele volta a falar mais tarde, ao reforçar o pacto autobiográfico: "Talvez a mais indelével dentre minhas memórias daqueles anos seja o perverso preconceito que permeava o meu mundo. [...] Este livro, concluído no 90º ano do século XX, documenta meu amadurecimento no despertar daquilo que é geralmente considerado uma nova era" (1991, p.09).

Os elementos principais da construção narrativa podem ser encontrado ao longo da história, conforme o autor vai desenvolvendo o enredo. O Foco Narrativo está, primariamente, no próprio Eisner. Contudo, em duas passagens, ele troca o foco para seus pais, com cada um deles contando uma parte de sua própria história antes do nascimento do quadrinista, como pode ser visto entre as páginas 44 e 80 e entre a 88 e a 123, quando a história se volta para sua mãe e seu pai, respectivamente. Esses Diferentes Pontos de Vista são realçados pela mudança da cor de fundo das páginas, que troca do predominantemente branco para o negro, dando um maior destaque para os desenhos. As páginas 44 e 45 [figuras 6 e 7] exemplificam bem esse quesito. Como é

possível observar, a página 44 vem em um degradê, do topo da folha em direção ao fundo, do branco para o negro, conforme a mãe de Eisner começa a contar sobre sua vida. Na página seguinte, já dentro das memórias da mãe, o fundo já é escuro. A escolha pelo preto e branco serve para uma maior dramaticidade, posto que a falta de cor realça os detalhes de cada desenho, ao mesmo tempo em que ajuda a criar um clima de algo que está no passado.

A variação de Tempo e Espaço nesta *graphic novel* pode ser percebida pelas pequenas dicas visuais (uma das vantagens de uma obra em quadrinhos) que delimitam em que lugar e em qual tempo o personagem se encontra. Estas ocorrem várias vezes logo antes da passagem de um tempo para o outro, notadamente dos momentos no trem, no presente, para aqueles no passado, mas também acontecem apenas para reforçar o período em que tal ação se desenrola. Tal característica poder ser vista em várias páginas, como as 11, 13, 45, 89, 122 e 123. Para exemplificar, contudo, a página escolhida para este trabalho foi a 73 [figura 8], pois nela é um jornal que faz a ponte e relembra o leitor de que momento é este, e assim, por tabela, reforçando o elo entre os quadrinhos e o jornalismo.

Sendo uma história em quadrinhos, *Ao Coração da Tempestade* apresenta um Desenvolvimento Cena a Cena praticamente constante, o mesmo ocorrendo com os Diálogos. Desta forma, praticamente toda a obra poderia ser destacada como exemplos destas duas características. Aqui, contudo, serão destacadas as páginas 85, 86 e 87 [figuras 9, 10 e 11], e 186 e 187 [figuras 12 e 13], porque exemplificam bem os dois tipos de passagem de cena existentes: o de eventos em locais distintos, e aqueles que ocorrem no mesmo lugar. Nas páginas 85 e 86, vemos a chegada do pai do Eisner com um parceiro de negócios e o diálogo que se desenvolve entre eles. Na página 87, a cena já mudou para a casa do quadrinista, mas o assunto se mantém o mesmo. Igualmente, nas páginas 186 e 187, vemos dois lados de um preconceito entre os próprios judeus, mas a página 187 também mostra o desenrolar do dia do autor na casa de seu amigo Buck. A Reconstituição do Ambiente também pode ser vista em vários pontos da obra, à partir de carros, roupas e outros objetos que constituem cada quadrinho. Contudo, esta característica está muito bem sintetizada na página 10 [figura 14], onde um texto completado por quatro quadrinhos, emoldurados como fotos, servem para situar o leitor em todo o clima no qual o planeta, e os Estados Unidos, se encontravam até o início da história.

Em relação às características jornalísticas, é possível ver que muitos dos elementos não podem ser identificados, ou então podem ser apenas parcialmente. Começando com ser Real e ser Factual, tudo o que é tratado na obra parte das memórias de Eisner, que como ele mesmo declarou, se submete a uma memória seletiva. Assim, ainda que seja natural aceitar aquilo que está sendo dito como verdadeiro, na realidade falta um cruzamento maior de dados e relatos para uma avaliação jornalística mais precisa. Ao basear a história apenas em sua memória e contar as coisas de acordo com o seu ponto de vista (e de seus familiares), a obra não busca outras fontes para dar seu relato sobre a história, ou, em outras palavras, não segue completamente os Critérios de Apuração Jornalística.

Por ser uma obra independente, isto é, ter sido planejada e criada para existir fora de um jornal, *Ao Coração da Tempestade* não apresenta conceitos dos Critérios de Noticiabilidade como Consonância, Composição, Frequência e Caráter Inesperado. A Continuidade pode ser interpretada como presente pelo tema de fundo da obra; um leitor interessado na Segunda Guerra poderia sentir-se atraído pela obra, mas ainda assim é uma característica muito tênue. A Referência aos Países de Elite está lá, por ser uma obra que se foca (e se passa) nos Estados Unidos, ainda que neste caso o conceito de Amplitude se encaixe melhor, posto que a obra foi lançada nos Estados Unidos falando sobre o passado de pessoas que viveram neste mesmo país. Simultaneamente, podemos ver nisso um fator de Significado, já que a obra tem um maior peso para o público norte-americano, que se reconhece (ou a sua história) através do relato do autor. Outra característica que está apenas parcialmente presente é a Negatividade. A obra chama atenção por se tratar de um período não apenas entre guerras, mas entre as duas maiores guerras da humanidade. Entretanto, este tema é tratado apenas em linhas gerais, com o foco real da história nas dificuldades vividas pelo autor e sua família.

Ainda que tanto a Primeira quanto a Segunda Guerra sejam assuntos bastante explorados, as ramificações do período entre guerras para os judeus residentes nos Estados Unidos é um "nicho" de informação que raramente recebe um tratamento de uma mídia que atinja o público de forma abrangente, logo o fator Clareza não é algo que pesaria em uma análise da noticiabilidade desta obra. Por último, temos os dois conceitos mais fortes, entre os jornalísticos, presentes na *graphic novel*: a Personalização, já que a história trata de uma pessoa específica (o autor) e daqueles que o cercam, em especial seus familiares; e a Proeminência, posto que Eisner, na época do lançamento, já era reconhecido como um dos maiores quadrinistas de todos os tempos.

A junção de um personagem forte como Eisner com a fama que ele detinha, não apenas em seu meio, mas na cultura geral da sociedade norte-americana, garantiram a *Ao Coração da Tempestade* um nível considerável de interesse do público, mas não foi suficiente para classificá-la como uma obra jornalística.

#### 4.3 – Fax From Sarajevo

Para representar a união do jornalismo em quadrinhos com a biografia em quadrinhos, a obra escolhida foi *Fax From Sarajevo*, de Joe Kubert. Nascido em 1926 e de família judia, Kubert começou a trabalhar na indústria dos quadrinhos na década de 40, e seus trabalhos mais conhecidos foram com o Sargento Rock e o Gavião Negro, ambos pela *DC Comics*. Fundador da *Kubert School*, ele está imortalizado tanto no *Harvey Awards' Jack Kirby Hall of Fame* quanto no *Will Eisner Comic Book Hall of Fame*.

Em *Fax From Sarajevo*, Joe Kubert relata a história de Ervin Rustemagić, um empresário bósnio que, junto com sua família, acabou preso em sua casa na cidade de Dobrinja, subúrbio de Sarajevo, durante o cerco sérvio entre os anos 1992 e 1996. Tendo apenas uma linha não muito estável de fax para se comunicar, Ervin começou a enviar mensagens para seus amigos, contando os horrores e as agruras vividas por ele durante este período. Cliente e amigo de Rustemagić, Joe Kubert reuniu os faxes recebidos e transpôs essa história para uma obra que venceu os prêmios Eisner e Harvey, as duas principais premiações dos quadrinhos, além de várias outras honrarias.

Para podermos analisar a obra, é preciso destacar que essa obra se destaca como um bom caso de estudo por ser a representação do fato (e daquele momento) vivido por um indivíduo, mas contado e relatado por dois. A maior parte da obra é contada através da variação da reprodução dos faxes enviados por Ervin com os quadrinhos de Kubert, muitas vezes reencenando (e complementando) aquilo já descrito. Desta forma, aquilo que melhor define uma obra como biográfica sofre pequenos ajustes para poder se fazer valer. Quando se fala em Pacto Autobiográfico, por exemplo, é esperado que o autor, ao dizer que aquela é a sua história, garanta ao leitor que aqueles fatos foram a realidade. Neste caso, porém, é a utilização dos faxes de Rustemagić que atesta essa veracidade. É como se a obra fosse na verdade uma autobiografia de Ervin Rustemagić, que Kubert teria "psicografado", ou melhor, apenas as transposto para a mídia dos quadrinhos.



O mesmo ocorre com a Verossimilhança. Como em qualquer obra que parta das memórias de um único indivíduo, *Fax From Sarajevo* apresenta apenas uma versão da história. Isso não quer dizer que ela não seja real; muito pelo contrário, ela na verdade expressa uma verossimilhança que talvez seja o mais próximo dos fatos que qualquer outro relato deste conflito possa chegar. Ainda assim, ela é uma verossimilhança em dois níveis, já que é a visão de Kubert sobre a visão que Rustemagić teve dos eventos. Na nota do autor, na página 183, Kubert (1996) destaca que "essa história é verdadeira. Os personagens são reais. Eu tomei certas liberdades na criação de diálogos, dramatizações, e variações de sequências temporais, para maximizar (e em alguns casos, minimizar) o aspecto narrativo desse livro. Entretanto, no seu cerne, a história mantém-se fiel aos fatos". Assim, os faxes de Rustemagić são a materialização física de uma Memória que captura os sentimentos que o personagem tinha naquele momento, como pode ser visto na reprodução do fax na pág.43 [figura 15]. Ao enviá-los constantemente para os amigos, contando como ele ia sobrevivendo ao cerco, ele acabava por garantir uma visão que, se ele revisitasse os fatos anos depois, quase com certeza teriam versões e nuances diferentes daquelas dadas no calor do momento.

Essa característica perdura e pode ser notada na Reconstituição do Ambiente e, em menor escala, nos Diferentes Pontos de Vista. A todo momento, Kubert vai interligando eventos que tratam exclusivamente da vida de Ervin com o que se passa na sociedade, mostrando como várias vezes o segundo afeta o primeiro. Assim, ele recria o ambiente da guerra sem perder o foco em seu personagem principal. Um bom exemplo disso pode ser visto nas passagens entre as páginas 51 e 53, quando Rustemagić manda um fax para seus amigos explicando a situação de Mostar e de como a milícia sérvia faz o que quer, para nas páginas seguintes mostrar o esforço dele para levar seu filho Edvin, que está doente, ao médico. Durante a viagem, ele é interpelado pela milícia, que acaba o deixando passar. Apesar de toda a obra se desenrolar através da vida de Ervin, em vários pontos da história o autor mostra outros eventos para estabelecer o cenário ou desafogar a narrativa, de forma que a presença de Rustemagić não fique, de certa forma, saturada. Na maioria destes momentos, o Kubert mostra casos isolados, de pessoas que não deixam sua impressão sobre o que está acontecendo. Entretanto, na página 58 [figura 16], temos um bom exemplo de Diferentes Pontos de Vista, quando o quadrinista mostra sua família nos Estados Unidos comemorando o *Sêder* (um feriado judaico), e se lembra da complicada situação de seu amigo, que não pode aproveitar momentos de felicidade com sua família como ele está neste momento. Outro exemplo

acontece entre as páginas 101 e 104, quando Samira, uma amiga da mulher de Ervin, conta como foi raptada e estuprada pelos sérvios, que estava sequestrando mulheres e as levando para campos onde seriam abusadas para engravidar e terem bebês sérvios.

Como qualquer texto de cunho biográfico, a história tem como Foco Narrativo os esforços de Ervin para sobreviver em sua cidade sitiada. Ao mesmo tempo em que mostra o dia a dia do personagem principal, Kubert vai dando pequenas mostras de como era o clima na cidade, reunindo informações dadas por Ervin e vistas durante a cobertura do evento por diferentes meios de comunicação. Bons exemplos disso são as páginas 46 e 47 [figuras 17 e 18]. Nelas, a preocupação de Ervin com a situação de sua mãe é traçada junto com a situação da cidade. O foco está em Ervin, mas o contexto em que ele se encontra delimita suas ações, e isso também é o que Kubert quer mostrar.

Dividido em doze capítulos, *Fax From Sarajevo* apresenta um Tempo e Espaço bem definido dentro (e entre) cada um deles. Os capítulos se desenrolam mostrando uma faceta e um evento principal, ao mesmo tempo que cronologicamente vão levando a história a frente. Dentro de cada capítulo, e em especial em algumas cenas, Kubert sobrepõe eventos que se passam em tempos e espaços diferentes, de forma que a narrativa fique mais rápida e atraente. Um bom exemplo são as páginas 80 e 81 [figuras 19 e 20], onde Ervin conversa com um médico sobre uma forma de deixar Dobrinja (o subúrbio onde mora) e chegar a Sarajevo, ao mesmo tempo em que os quadrinhos vão mostrando essa ação futura se desenrolando.

Quando pensamos em termos de Desenvolvimento Cena a Cena e Diálogos, a obra se mantém fiel ao estilo quadrinístico. A primeira característica pode ser vista nas páginas 135, 136 e 137 [figuras 21, 22 e 23], onde Rustemagić e sua família desistem de tentar atravessar um aeroporto para fugir de Sarajevo e, logo depois, levam o filho caçula para o hospital. Um único quadrinho, na página 136, faz a ligação entre os dois momentos, mostrando a família andando pelas ruas da cidade. Nesta obra, contudo, Kubert aproveitou a existência dos faxes para criar um desenvolvimento um pouco diferente. Como pode ser visto na página 105 [figura 24], o autor usa um dos faxes para demonstrar diferentes momentos, tanto do que está acontecendo na cidade quanto o que se passa com a família de Ervin. Quanto à segunda característica, *Fax From Sarajevo* mostra seus diálogos da forma mais convencional na Arte Sequencial: através de balões. São poucos os balões de pensamento durante a obra, a grande maioria deles do personagem principal. A página 128 [figura 25], contudo, mostra uma variação interessante do que pode ser feito em relação aos diálogos. Aqui, os amigos de Ervin

tentam encontrar uma forma de tirar seu amigo e a família do meio do conflito. Como cada um mora em um lugar diferente, eles o fazem através de ligações telefônicas. Cada quadrinho mostra um dos amigos em sua casa conversando ao telefone com Martin Lodewijk, um escritor com quem Ervin também trocou mensagens durante o cerco. Apesar de não vermos o que é dito por Martin, por sabermos o contexto e pela forma como o diálogo está escrito, temos a sensação de que aquele diálogo está se desenvolvendo naturalmente, sendo possível até imaginar o que foi dito pela parte oculta da conversa.

Estabelecido o papel biográfico de *Fax From Sarajevo*, resta demonstrar o lado jornalístico da obra. A ligação com o Real e o Factual da obra é inegável, posto que os dados apresentados por Kubert partem das informações enviadas por Ervin, mas também se utiliza de outras fontes de informação para criar o ambiente, como fotos e transmissões de TV com pessoas envolvidas no conflito, dando uma maior legitimidade jornalística aos fatos que estão sendo descritos. A página 20 [figura 26] é um bom exemplo. Nele, Ervin e sua família assistem a uma transmissão do então presidente sérvio Slobodan Milosevic, logo no início do conflito, que serve para reforçar a situação do personagem, ao mesmo tempo em que estabelece o clima que o envolve. Em sua descrição dos relatos, Kubert não esqueceu de respeitar os Critérios de Apuração, já que não se limitou apenas aos relatos de Erwin para escrever a obra. Para ter uma maior referência visual e também poder ver com seus próprios olhos os resultados do conflito, o autor se utilizou de fotos tiradas por Karim Zaimovic, um fotógrafo que trabalhou na cobertura do Cerco de Sarajevo e a quem o livro é dedicado (Karim morreu em agosto de 1995, aos 24 anos, resultado de ferimentos na cabeça provenientes de uma granada sofridos em Sarajevo).

Por ser uma obra criada e pensada para ser publicada fora dos espaços de um jornal, *Fax From Sarajevo* não teve sua Composição pensada para ser parte de um caderno, mas sim como uma obra como um todo e fechada em si mesma. Ainda assim, a Consonância da obra é evidente. A história de Rustemagić é tudo o que um jornal gostaria de poder tratar ao mesmo tempo em que não tem o espaço para fazê-lo. Se aproximando da grande reportagem, como explicitado no capítulo anterior, *Fax From Sarajevo* atraiu a atenção de vários meios de comunicação, como o *Publisher Weekly*, o *The Village Voice* e o *Albuquerque Journal*.

Como as outras duas obras aqui analisadas, *Fax From Sarajevo* trata de um conflito armado. A escolha temática desses três quadrinhos não é coincidência. A guerra

é um assunto que chama atenção, por ser a concentração e a demonstração do que há de pior no ser humano. Acima de praticamente qualquer outra coisa, uma notícia sobre algo ruim vende mais do que qualquer outra sobre algo positivo. O Cerco de Sarajevo aconteceu por motivos em sua grande maioria étnicos, de difícil entendimento para aqueles que não estejam familiarizados com a situação. Contudo, o esforço de sobrevivência de uma pessoa é um tema ao qual todos conseguem se identificar. Assim, por mais que o pano de fundo não seja tão compreensível, a ideia central da história é de uma Clareza ímpar. Mas o que destacou esta obra das outras coberturas deste evento foi seu Caráter Inesperado (atrelado também ao conceito de Frequência). Por mais que o cerco em Sarajevo fosse algo largamente coberto pelas principais mídias, o relato tão extenso, detalhado e tão íntimo de um indivíduo que viveu toda aquela situação foi algo que chamou a atenção por ser uma oportunidade única de mostrar um evento deste porte através de um prisma tão próximo quanto o de Ervin. E grande parte desta aproximação acontece através do conceito de Personalização que o protagonista ocupa tão bem. Ervin Rustemagić é um bom personagem, forte, capaz de correr riscos para ajudar pessoas em necessidade, como faz nas páginas 31 e 32 [figuras 27 e 28], e também de entender e passar com clareza aquilo que está acontecendo à sua volta, o que pode ser observado na página 22 [figura 29]. É uma pessoa com a qual facilmente passamos a nos preocupar e torcer para que ele consiga sair da situação.

A *graphic novel* foi lançada em 1996, logo ao fim do conflito. Assim, mesmo não sendo publicado em um jornal de tiragem em larga escala, a obra atraiu o interesse do público e da crítica por tratar de um tema ainda muito vivo nas mentes das pessoas, acostumadas (e curiosas) com a Continuidade da cobertura do conflito na antiga Iugoslávia. Assim, apesar de Ervin Rustemagić ser um bósnio e a obra ter sido originalmente publicada nos Estados Unidos, o elemento do Significado se encontra presente porque, em casos extremos como o da guerra e de pessoas lutando pela sobrevivência, a identificação ultrapassa os limites culturais, se ligando no fator mais básico de proximidade: o leitor e personagem serem ambos seres humanos. Levando em consideração que a revista foi publicada nos Estados Unidos, a Amplitude da obra poderia não atingir ao grande público. Entretanto, vale aqui a máxima da quantidade: o número e os relatos sobre o conflito eram tão horrendos que a história de alguém intimamente ligado a ele, um personagem que viveu todo o terror da situação é muito chamativo e atraente para o leitor. Ainda que praticamente toda a ação se desenrole em Sarajevo, a Referência a Países de Elite pode ser vista na forma como tanto os Estados

Unidos quanto a ONU e os países que formariam a União Européia são constantemente citados como os únicos que poderiam resolver a situação na qual os personagens se encontravam. Por fim, resta a Proeminência, que é o mais fraco dos elementos jornalísticos presentes na obra, já que Ervin não era alguém conhecido do grande público. Entretanto, como já foi citado ao falarmos sobre a frequência, a situação dele era tão única que se tornou um forte atrativo para os leitores.

## 5 – A RELEVÂNCIA DA HQ JORNALÍSTICA E BIOGRÁFICA

Nos capítulos anteriores, foi mostrado como os quadrinhos e a biografia podem ser mídias capazes de veicular produtos de cunho jornalístico. Contudo, e ainda que cada vez mais trabalhos sejam encontrados e autores escrevam sobre o assunto, ainda existe uma resistência em ver tais produtos como sérios. Grande parte das obras referentes a quadrinhos citadas nesta monografia foram artigos recentes publicados em congressos de comunicação, ou então foram obras de autores mais ou menos envolvidos previamente com a área. Muitos autores, como Hênio Tavares, não concedem aos quadrinhos – talvez por não estarem familiarizados com o veículo – a capacidade de tratar, tanto conceitualmente quanto estilisticamente, de assuntos mais maduros. Em seu *Teoria Literária*, Tavares diz: "Sobre as histórias em quadrinho em geral, cumpre advertir que seu irreparável perigo reside na preguiça mental operada pela valorização da imagem com detrimento flagrante do texto" (TAVARES, 2002, p.414). Muitos ainda vêem o quadrinho como algo infantil ou então como um produto abaixo do texto escrito, como destaca Will Eisner: "as histórias em quadrinhos continuam lutando para serem aceitas, mas esta forma de arte, depois de mais de um século de uso popular, ainda é tida como um veículo literário problemático" (EISNER, 2005, p.7). Assim, é necessário mostrar de que forma a arte sequencial pode ser relevante para dar à obra jornalística uma visão e um alcance que, se consideradas as formas clássicas ela não é capaz de alcançar.

Em primeiro lugar, é preciso entender que os quadrinhos hoje são capazes de exprimir ideias que antes não se sabia ser possível. "O que é imutável não tem história" (MINOIS, 2003, p.194), e como uma mídia que já ultrapassa um século de existência, a arte sequencial soube amadurecer e descobrir novos meios e formas de trabalhar seus pontos fortes e de contornar suas fraquezas.

O próprio Tavares diz que "os meios de comunicação se aperfeiçoaram, encurtando as distâncias e propiciando o contacto fácil entre as partes mais remotas da terra" (TAVARES, 2002, p.93) e o mesmo ocorre tanto com o quadrinho como quanto com o jornalismo. Não é de todo surpreendente ver que algo próximo tenha sido dito por Eisner: "Uma tecnologia sempre em avanço afeta o ambiente da comunicação" (EISNER, 2005, p.164).

As novas tecnologias da informação vêm alterando a forma como o jornalismo é praticado constantemente, mas muitas dessas tecnologias primeiro passaram por um

processo de autoconhecimento antes de poder atingir todo o potencial que aquela mídia tinha a oferecer. Produzir jornalismo em quadrinhos parte de ter a consciência de que formas o quadrinho pode auxiliar o jornalismo em sua função de informar o público, e de ver quais aspectos do jornalismo melhor se encaixam dentro da proposta do que a arte sequencial é capaz de oferecer. Para isso é preciso que sejamos capazes de “limpar nossas mentes de todas as noções pré-concebidas sobre quadrinhos. Só começando a partir do zero, podemos descobrir as possibilidades que eles oferecem” (McCLOUD, 1995, p.199).

Muito da resistência à arte sequencial como veículo de um produto jornalístico advém do fato de que o jornalismo é visto como uma espécie de mediador da sociedade, com seus representantes funcionando como “porta-vozes da opinião pública, dando expressão às diferentes vozes no interior da sociedade que deveriam ser tidas em conta pelos governos, e como vigilantes do poder político que protege os cidadãos contra os abusos” (TRAQUINA, 2005, p.48), ao passo que os quadrinhos são vistos como “coisa de criança”.

Nelson Traquina, em seu *Teorias do Jornalismo*, conceitua o jornalismo como tudo o que está a nossa volta, pronto para ser interpretado: “poeticamente podia-se dizer que o jornalismo é a vida [...] É a vida em todas as suas dimensões, como uma enciclopédia” (TRAQUINA, 2005, p.19). Em outras palavras, pode-se dizer que tudo o que nos envolve, enquanto sociedade, pode fazer parte do saber jornalístico e, dentro do contexto adequado, tornar-se uma obra jornalística de fato. Assim, é possível entender que a informação é, de certa forma, um “acontecimento histórico, é parte de uma narrativa. Os eventos políticos, econômicos ou artísticos interligam-se e cada novo evento altera o quadro da situação, fazendo prever desdobramentos” (LAGE, 2006, p.59).

A informação então, e de certa forma, por extensão, as obras jornalísticas, são produtos resultantes de um processo narrativo. O próprio cerne do jornalismo, em seu ideal de difundir os fatos e contar a população os eventos, cotidianos ou não, da sociedade, parte de um princípio narrativo.

Os quadrinhos, por sua vez, são por definição um meio de se contar histórias e desenvolver uma narrativa. Mais do que apenas isso, McCloud destaca, os quadrinhos também “oferecem recursos tremendos pra todos os roteiristas e desenhistas: constância, controle, uma chance de ser ouvido em toda parte, sem medo de compromisso... Oferece uma gama de versatilidade com toda a fantasia potencial do cinema e da pintura, além

da intimidade da palavra escrita” (McCLOUD, 1995, p.212). Desta forma, é até surpreendente que tenha demorado tanto tempo para que se percebesse o quanto a arte sequencial tem a oferecer ao jornalismo. Talvez, como diz Minois, tenha sido necessário esperar que a sociedade chegasse a um ponto “como é o caso do fim do século XX, quando se tende a valorizar os desvios em relação à norma. Conduzir-se de forma diferente é deixar de ser uma máquina” (MINOIS, 2003, p.524). Em outras palavras, apesar de toda a resistência em aceitar a arte sequencial como um meio capaz de abrigar obras “sérias”, aqui em contraste com o “infantil” usualmente dado aos quadrinhos, é cada vez mais fácil e mais aceitável produzir e estudar obras que se utilizem deste meio.

Para os quadrinhos amadurecerem como meio de comunicação, eles devem expressar as necessidades e idéias de cada artista. No entanto, cada artista tem diferentes necessidades interiores, diferentes pontos de vista, precisando encontrar diferentes formas de expressão.” (McCloud, 1995, p.57)

### **5.1 – Definindo o que é uma Obra Jornalística em HQ**

Conforme os quadrinhos começam a se estabelecer como uma mídia madura, capaz de veicular obras mais profundas e bem trabalhadas, abre-se o caminho para que seja explorada por outros meios de comunicação. Produções de cinema sobre obras em quadrinho estão em evidência, e não necessariamente apenas aquelas com grande apelo do público. Na Internet, vários são os *sites* que veiculam obras em quadrinho, sejam elas curtas, no estilo das tiras semanais, sejam elas mais longas, com um roteiro melhor desenvolvido. E também o jornal, onde as HQs sempre estiveram presentes em sua função lúdica, agora dão espaço para experimentações com matérias que, apesar de feitas em quadrinhos, respeitam os preceitos da produção jornalística. Isso sem contar nos trabalhos avulsos, as *graphic novels* lançadas sem fazer parte de um jornal, mas ainda assim um trabalho jornalístico de primeira linha.

Entretanto, não é porque um trabalho envolve texto e gráfico em um contexto não-ficcional que ele pode ser considerado um trabalho jornalístico em quadrinhos. Um infográfico que trate de uma sequência de eventos não necessariamente é quadrinho, assim como obras em quadrinhos não-ficcionais não são necessariamente jornalísticas. Isso faz com que seja preciso definir e entender o que faz uma obra ser um produto jornalístico em HQ.

Antes disso, contudo, é preciso entender o que é faz uma obra jornalística o ser. Como dito anteriormente, o jornalismo é visto como uma espécie de detentor da opinião



pública, com a função de guardar e proteger o público dos descasos das forças superiores que, sozinhos, não seriam capazes de enfrentar. Como diz Traquina, “a ideologia jornalística e a sociedade fornecem igualmente um *ethos* que define para os membros da comunidade jornalística que o seu papel social é de informar os cidadãos e proteger a sociedade de eventuais abusos de poder” (TRAQUINA, 2005, p.202). Assim, os jornalistas são os responsáveis por exercer um papel de guardiões do bem estar na sociedade. Novamente segundo Traquina, eles “são participantes ativos na definição e na construção das notícias e, por consequência, na construção da realidade” (TRAQUINA, 2005, p.26) e também “interagem silenciosamente com a sociedade, por via dos limites com que os valores sociais marcam as fronteiras entre normal e anormal, legítimo e ilegítimo, aceitável e desviante. As notícias têm uma estrutura profunda de valores que os jornalistas partilham, como membros da sociedade, com a sociedade” (TRAQUINA, 2005, p.29). Daí surge a teoria do jornalismo enquanto ação política, onde “a relação entre o jornalismo e a sociedade conquista uma dimensão central: o estudo do jornalismo debruça-se sobre as implicações políticas e sociais da atividade jornalística, o papel social das notícias” (TRAQUINA, 2005, p.161).

Essa posição do jornalismo e do jornalista na sociedade implica em um cuidado e uma responsabilidade muito grandes, que devem estar sempre na mente daqueles que produzem obras jornalísticas. Como existe a suposição de que aquilo que é tratado pelos veículos noticiosos tem valor de verdade, sendo algo que foi apurado e verificado, é uma falta grave que um jornalista falte (ou manipule de qualquer modo) a verdade de qualquer forma que seja. Assim, para que qualquer obra seja considerada jornalística (as em quadrinho inclusas), ela precisa tratar de fatos e eventos que tenham de fato acontecido, sem ter nenhum traço de ficção, pois “a ideologia jornalística defende uma relação epistemológica com a realidade que impede quaisquer transgressões de uma fronteira indubitável entre realidade e ficção, havendo sanções graves impostas pela comunidade profissional a qualquer membro que viole esta fronteira” (TRAQUINA, 2005, p.149).

Desse posicionamento ético profissional surge a teoria do jornalismo enquanto espelho da sociedade, onde “o papel do jornalista é definido como o do observador que relata com honestidade e equilíbrio o que acontece, cauteloso em não emitir opiniões pessoais” (TRAQUINA, 2005, p.147). Desta forma, é uma exigência para qualquer obra de cunho jornalístico que ela seja capaz de manter “um distanciamento entre o observador e o observado” (MINOIS, 2003, p.615).

Neste contexto, surge o conceito de objetividade, que seria um distanciamento do jornalista em relação àquilo sobre o qual está escrevendo. Sendo que “a transgressão da fronteira entre a realidade e a ficção é um dos maiores pecados da profissão de jornalista” (TRAQUINA, 2005, p.20), a necessidade de uma abordagem objetiva passou a ser essencial para manter a credibilidade e não causar uma perda da fé naquilo que está sendo publicado. Assim, certos critérios técnicos de apuração, já mencionados anteriormente, passaram a ser praticados para garantir essa imparcialidade e manter a confiança de que o que está sendo publicado realmente relata os fatos e não beneficia qualquer uma das partes. Ainda assim, é preciso ter em mente que “o conceito de objetividade no jornalismo não surgiu como negação da subjetividade, mas como reconhecimento da sua inevitabilidade” (TRAQUINA, 2005, p.135). Todo jornalista é um indivíduo antes de mais nada, e assim tem suas posições e seus pontos de vista. Desta forma, “a objetividade no jornalismo não é a negação da subjetividade, mas uma série de procedimentos que os membros da comunidade interpretativa utilizam para assegurar uma credibilidade como parte não-interessada e se protegerem contra eventuais críticas ao seu trabalho” (TRAQUINA, 2005, p.139). Qualquer obra, para ser considerada jornalística, deve relatar o ocorrido sem tomar partido de um dos lados, ou, ao menos, dar a ambos a chance de dar sua versão dos fatos.

Essa necessidade da objetividade surge também pelo modelo adotado pelos jornais para garantir sua saúde financeira: a veiculação de propaganda, que causou a definição de dois pólos a serem pensados quando da execução de um jornal: o pólo ideológico, que “define o jornalismo como um serviço público que fornece cidadãos com a informação de que precisam para votar e participar na democracia e age como guardião que defende os cidadãos dos eventuais abusos de poder” (TRAQUINA, 2005, p.27); e o pólo econômico, onde, “desde antes do século XIX, o jornalismo tem sido um negócio e as notícias uma mercadoria que tem alimentado o desenvolvimento de companhias altamente lucrativas” (TRAQUINA, 2005, p.27). Então, a objetividade surge também como uma maneira de garantir que aquela notícia que está sendo veiculada não tem qualquer relação com os interesses daqueles que patrocinam o jornal. Assim, logo no início do século XX, pode-se dizer que “surgiu um novo jornalismo que privilegia informação e não propaganda, distinção que era vista como pressupondo um novo conceito de notícia onde existiria a separação entre fatos e opiniões. [...] a mudança de um jornalismo de opinião para um jornalismo de informação” (TRAQUINA, 2005, p.50-51).

Passados os quesitos básicos da técnica de produção jornalística, é preciso também entender o papel do jornalista nesse processo, como alguém acostumado ao meio. Não é qualquer um que é capaz de fazer jornalismo, assim como não é qualquer um que é capaz de fazer quadrinhos. Escrever sobre a realidade não necessariamente significa escrever jornalisticamente sobre ela. Nem todo evento da vida real tem valor jornalístico, como já discutido no capítulo anterior, de forma que, “na essência do jornalismo, para além do conhecimento técnico, existe o conhecimento teórico associado a um papel ou função central dos jornalistas, algo que eles devem supostamente conhecer: saber o que é notícia” (TRAQUINA, 2005, p.117). A capacidade deste “saber o que é notícia” é que diferencia o autor ao criar uma obra jornalística ou uma puramente literária.

Para sermos capazes de fazer tal distinção, é preciso saber até que ponto literatura e jornalismo são complementares ou excludentes. Segundo Tavares (2002), em um sentido amplo, literatura “é toda e qualquer manifestação do sentimento ou pensamento por meio da palavra. [...] Qualquer obra em prosa ou verso, de conteúdo artístico ou científico, que envolva conhecimento da vida e dos homens, será literatura” (TAVARES, 2002, p.32). Nesta concepção, o jornalismo estaria inserido na literatura, posto que é expressão do pensamento pela palavra. Essa possível aproximação torna-se mais clara quando se vê a seguinte descrição de Guillermo de Torre, que fala de literatura, mas poderia estar falando de jornalismo (e objetividade).

Assim, a única literatura comprometida, válida e transcendente, haverá de ser aquela que recusando todo risco e equívoco de dirigismo, comprometa antes que outra coisa a consciência de seu criador com o mundo. De tal forma que ainda aplicando-se à defesa ou exaltação de uma ideologia, faça-o desinteressada e livremente, isento de coações, sensível a todos os desdobramentos dialéticos, disposto a não escamotear problema algum, e, em síntese, a encontrar na contradição a última medida da verdade. (GUILLERMO DE TORRE apud TAVARES, 2002, p.39)

Tavares, no entanto, defende um sentido mais restrito, onde ela “é, portanto, criação de uma realidade ou verdade, que não é a simples realidade do mundo vivente, como já escrevemos anteriormente. A arte é ficção, que pode ser verossímil e inverossímil. [...] A realidade literária ou estética entra em choque não poucas vezes com a realidade sensível e racional” (TAVARES, 2002, p.33). Desta forma, ainda que a literatura sirva-se “primordialmente de dois elementos: a mente e a palavra” (TAVARES, 2002, p.20) e também seja “uma arte cujas finalidades estéticas se realizam através de sua matéria prima, - a palavra.” (TAVARES, 2002, p.22), tal qual o

jornalismo, eles não podem ser caracterizados quanto estilos que se tocam de forma mais explícita do que apenas tangencialmente. Por mais que se possa defender que as notícias sejam “narrativas, 'estórias', marcadas pela cultura dos membros da tribo e pela cultura da sociedade onde estão inserido” (TRAQUINA, 2005, p.174), o jornalismo “não faz parte senão ocasionalmente da literatura. A função do jornalismo é apenas utilitária e informativa. A literatura começa onde o jornalismo acaba” (TAVARES, 2002, p.155).

O jornalismo não é, porém, um gênero literário a mais. Se, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, de informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado. O jornalismo se propõe a processar informação em escala industrial e para consumo imediato. As variáveis formais devem ser reduzidas, portanto, mais radicalmente do que na literatura. (LAGE, 2006, p.47)

Tavares (2002) lembra ainda que não se deve confundir aquele que produz obras de ficção de alguém que escreve sobre a realidade, que se aproximaria mais de um naturalista do que de um poeta. “A literatura há de basear-se tanto no estudo do conteúdo (*Gehalt*) como nos problemas ensejados pela forma (*Gestalt*)” (TAVARES, 2002, p.34). A prática do jornalismo exige de todos aqueles envolvidos o conhecimento das técnicas e dos termos normalmente utilizados, tanto que Traquina (2005) defende a existência de um “jornalês”, um conjunto de termos e formas de expressão comumente encontradas em termos jornalísticos.

Ao lermos ou ouvirmos certas produções como um telegrama, uma certidão de nascimento, um anúncio, uma poesia, uma passagem de um romance ou de um conto, - notamos logo sensível diferença no modo de dizer de cada uma. Todas encerram um conjunto de palavras, assim a matéria prima é a mesma: - a palavra.

Mas, em algumas, nossa atenção é despertada para determinadas características, tais como a combinação de palavras, o valor significativo e expressivo dos termos, a gama sonora dos vocábulos, produzindo tudo isso uma impressão bem particular. (TAVARES, 2002, p.27)

Assim, apesar de utilizar a palavra como base de seus estilos, literatura e jornalismo não devem ser confundidos. Uma obra literária pode ser jornalística, mas o será porque apresenta, independente uma da outra, as características que a classificam como ambas. Assim, “as notícias registram as formas literárias e as narrativas utilizadas para enquadrar o acontecimento” (TRAQUINA, 2005, p.174), mas sem deixar de respeitar os preceitos jornalísticos.

Analisando a “função” da literatura, Tavares (2005), citando Guillermo de Torre, destaca que é preciso, ao começar a escrever uma obra literária, ter em mente por

que e para quem se escreve. O mesmo acontece quando se trata de uma obra jornalística em quadrinhos. Desde o advento do quadrinho underground, com o já citado Robert Crumb, “os quadrinhos procuraram tratar de assuntos que até então haviam sido considerados como território exclusivo da literatura, do teatro ou do cinema. Autobiografias, protestos sociais, relacionamentos humanos e fatos históricos foram alguns dos temas que passaram a ser abraçados pelas histórias em quadrinhos” (EISNER, 2005, p.8). Com isso, os quadrinhos passaram a buscar tratar de temas mais “adultos”, com a qualidade e a profundidade do roteiro ganhando (e até se equiparando) em importância com o conteúdo gráfico da obra. Falando do jornal, Lage diz que “a produção de um jornal [...] só é possível quando o objetivo do trabalho se desloca da obra para o consumidor. Isto é, quando a intenção artística do projeto gráfico, da fotografia, da ilustração ou do texto perde terreno diante da necessidade de levar a informação ao público” (LAGE, 2006, p.8). O mesmo pode ser dito em relação ao quadrinho jornalístico, onde a beleza da arte e a disposição dos quadros precisa entrar em conformidade com a intenção e o desenvolvimento narrativo e, principalmente, jornalístico da obra.

Como exemplo, temos a análise de Juscelino Neco (2010) da obra de Guy Delisle, sobre as viagens dele pela China e Coreia do Norte. Neco destaca que tais publicações não apresentam caráter jornalístico por se tratar apenas das experiências de vida do autor nesses países, sem que qualquer dos eventos ali relatados causasse um interesse jornalístico ou se encaixasse nos critérios de noticiabilidade, como o fazem *O Fim e Fax From Sarajevo*. Desta forma, “o pretense caráter jornalístico parece ser determinado pelo interesse ou a importância dos eventos presenciados pelo autor, enquanto que nas produções do jornalismo em quadrinhos sempre existe a incorporação de procedimentos jornalísticos e a tentativa de transportar gêneros tradicionais para essa mídia” (NECO, 2010, p.92 e 93).

Já foram elucidadas as características e a estrutura narrativa que define a especificidade desses trabalhos como uma produção não-ficcional sem relações com a prática jornalística, mas a construção discursiva que tenta aproximar as memórias e os relatos de viagem do jornalismo fundamenta-se na ideia ingênua (e surpreendentemente muito disseminada) de que qualquer HQ que comporte uma carga informativa relevante sobre determinado evento, conjuntura ou aspecto da realidade social e histórica é, necessariamente, jornalística. Reportando-se mais uma vez ao trabalho de Delisle, é patente que o conteúdo de seus álbuns ultrapassa os limites da autobiografia, representando diversos aspectos sociais de países considerados exóticos. Entretanto, toda a experiência exposta não se orienta por critérios ou por uma prática jornalística, sendo em última

análise a representação do cotidiano de um diretor de animação canadense durante o período em que supervisiona o trabalho de desenhistas e explora a mão-de-obra barata dos países asiáticos. (NECO, 2010, p.92)

Referindo-se ao vocabulário da praça pública em Rabelais, Bakhtin (1993) reflete que muitos estudiosos, ao analisar Rabelais alguns séculos após sua época, viram seus discursos de uma forma anacrônica, condenando a utilização de termos e palavras de baixo calão que, vistas com os olhos do século XVIII ou XIX, já não tinham mais o mesmo sentido e a mesma aceitação do que na Idade Média, quando foram escritas. Em outras palavras, Bakhtin está dizendo que, para entender uma linguagem ou uma mensagem, é preciso entender o contexto no qual ela foi criada. Assim, não se pode olhar – e julgar – o Jornalismo em Quadrinhos com os mesmos critérios do que é feito com o Jornalismo tradicional. Ainda que certos aspectos essenciais não possam ser ignorados, é preciso entender também quais diferenças a transposição para uma mídia diferente causa na produção jornalística.

Um desses pontos de transição é a importância da narrativa. No jornalismo, como já foi dito, o ato de informar acontece como o narrar de uma história. “Poder-se-ia dizer que o jornalismo é um conjunto de ‘estórias’, ‘estórias’ da vida [...] Os jornalistas vêem os acontecimentos como ‘estórias’ e as notícias são construídas como ‘estórias’, como narrativas, que não estão isoladas de ‘estórias’ e narrativas passadas” (TRAQUINA, 2005, p.21). Quando se pensa nos quadrinhos, contudo, essa importância assume um nível muito maior. A arte sequencial é um veículo voltado para a narrativa, para contar histórias. Poucos meios têm essa capacidade de unir o gráfico e o textual, criando uma atmosfera que faz com que o leitor se sinta tão imerso no que ele está consumindo. Como destaca Scott McCloud: “Os quadrinhos levam a gente pra uma dança silenciosa do que é visto e não visto. O visível e o invisível. Esta dança é exclusiva dos quadrinhos. Nenhuma outra arte oferece tanto ao seu público e exige tanto dele. É por isso que acho um erro considerá-los uma mistura de artes gráficas e ficção de prosa. Entre os quadros, acontece uma magia que só o quadrinho consegue criar” (McCLOUD, 1995, p.92). É essa imersão que as recentes incursões do jornalismo em quadrinho querem aproveitar. Mais do que apenas aproveitar dos recursos de um meio ainda pouco explorado, os jornalistas perceberam que podem usar os quadrinhos para proporcionar uma experiência de informação poucas vezes alcançada, e para os quadrinhos o jornalismo é também um meio de buscar seu próprio amadurecimento enquanto veículo. “Este é um grandioso desafio para um meio que sempre foi

considerado coisa de criança. A tarefa é trazer à tona a reação do leitor através das imagens. No entanto, as histórias em quadrinhos são, ao mesmo tempo, uma forma de arte e de literatura e, em seu processo de amadurecimento, buscam o reconhecimento como de um meio ‘legítimo’” (EISNER, 2005, P.6).

Na arte sequencial, o elemento gráfico é tão importante quanto o verbal, e é através dele que o quadrinho demonstra sua capacidade como veículo de transmissão de informação. Assim, o estilo da arte se torna um fator importante a ser considerado quando da construção de uma obra em quadrinhos, como destaca Eisner: “a proporção de sua importância com relação a outros elementos é discutível, mas trata-se de um ingrediente inescapável. A realidade é que o estilo de arte conta uma história. [...] O estilo de arte não só conecta o leitor com o artista, mas também prepara a ambientação e tem valor de linguagem”. (EISNER, 2005, p.159). Ela precisa dialogar com o leitor e ser capaz de convencê-lo do que está sendo contado ali. Isso vale especialmente para o quadrinho jornalístico, onde uma arte muito cartunesca pode causar uma desvalorização da história sendo narrada (*Maus*, por sua vez, é um bom exemplo do contrário, mas aí a utilização de animais antropomórficos funciona como uma metáfora de toda a situação dos judeus durante o holocausto). Contudo, a arte deve estar submetida à narrativa sendo apresentada. “Em alguma instância, esse estilo precisa evidenciar qual seu público-alvo e qual a natureza do serviço que presta” (LAGE, 2006, p.81). Em outras palavras, ela não deve tomar a dianteira e ser o motor da obra. Como destaca Eisner, ela deve ser complementar à narrativa, e não obter o controle da obra: “O layout da página possui efeitos de grande impacto, técnicas de desenho e cores chamativas que conseguem captar a atenção do criador. O efeito disso é que o roteirista e o artista são desviados da disciplina da construção da narrativa e absorvidos pelo esforço de apresentar o produto final. A arte, então, controla a escrita, e o produto passa a ser pouco mais do que uma literatura barata” (EISNER, 2005, p.5 e 6). E também McCloud: “Quando as imagens são mais abstraídas da 'realidade', requerem maiores níveis de percepção, como as palavras. Quando as palavras são mais audaciosas, mais diretas, requerem níveis inferiores de percepção e são recebidas com mais rapidez, como imagens. Nossa necessidade de uma linguagem unificada em quadrinhos nos leva ao centro, onde palavras e imagens são como dois lados de uma mesma moeda” (McCLOUD, 1995, p.49).

Desta forma, o quadrinho se mostra como um veículo que reúne a imagem e a palavra com o objetivo de cativar a atenção de seu público (no caso o leitor). Essa

atenção é importante para dar ao narrador a chance de contar a história e dar a informação que ele quer passar. “Um elemento importante no contrato leitor/narrador é a luta para manter o interesse do leitor. [...] A chave para o controle do leitor está relacionada ao seu interesse e compreensão. Existem alguns poucos temas fundamentais (dos quais há centenas de variações) que podem ser chamados de universais” (EISNER, 2005, p.54). Muitas vezes isso é feito com o foco narrativo em um personagem (como no caso de *Fax From Sarajevo* e, em menor grau, em *No Coração da Tempestade*), já que “um indicador infalível do envolvimento do público é o grau em que este se identifica com os personagens da história” (McCLOUD, 1995, p.42).

Conseguir essa atenção do público é importante para que o narrador/artista possa desenvolver e expressar tudo o que planeja em seu trabalho. Para isso, tal como um jornalista, é preciso conhecer seu público para estabelecer sua credibilidade. “Uma audiência está sempre interessada nas experiências de alguém com quem ela é capaz de se relacionar. [...] Ao contar uma história assim numa mídia gráfica, é preciso criar credibilidade” (EISNER, 2005, p.90). No caso do quadrinista, isso parte da capacidade do autor de criar e manter um vínculo imagético com o leitor, balanceando aquilo que o autor quer contar com a forma que o público espera receber. “O perfil do leitor - sua experiência e características culturais - tem de ser levado em conta antes que o narrador possa contar a história com sucesso. Uma boa comunicação depende da memória, da experiência e o vocabulário visual do próprio narrador” (EISNER, 2005, p.51).

As histórias em quadrinhos, por serem capazes de fundir imagem e palavras (tal como a TV, ainda que de forma diferente), são capazes de imergir seu espectador de uma forma que poucos meios são capazes de fazer. Assim, o quadrinista/narrador precisa saber de que forma ele é capaz de influenciar a sua audiência, já que, “no final das contas, os narradores têm uma responsabilidade não apenas com o leitor, mas consigo próprio. As histórias têm influência. Isso impõe certas escolhas ao narrador. Que efeito terá a história? O narrador quer ser identificado com ela? Quais são os limites dos padrões morais aos quais ele deseja manter-se fiel?” (EISNER, 2005, p.163). Interessantemente, essa responsabilidade é bastante parecida com a que um jornalista precisa ter ao escrever uma matéria, como desta Eisner: “História é a narração de uma sequência de eventos deliberadamente arranjados para serem contados. Como o ato de informar um evento!” (EISNER, 2005, p.13).

Objetividade, relevância noticiosa, capacidade narrativa, utilização da arte a favor da obra e capacidade de criar credibilidade junto ao leitor são algumas das



características que definem uma obra em quadrinhos como um produto jornalístico. Não é qualquer publicação em quadrinhos que trate do mundo real, seja ela biográfica ou não, que pode ser considerada como uma obra jornalística, assim como nem toda obra literária não-ficcional também não é necessariamente noticiosa. Tal como outras mídias, a arte sequencial se provou capaz de ser usada para difundir informação, em especial devido ao fato de que "muitas experiências humanas podem ser retratadas em quadrinhos através de palavras ou figuras. Como resultado - e apesar de seus outros usos em potencial - os quadrinhos ficaram muito associados à arte da narrativa. Na verdade, palavras e figuras têm um grande poder pra contar histórias quando completamente exploradas" (McCLOUD, 1995, p.152). Entretanto, não basta apenas saber o que torna o quadrinho um bom veículo para a expressão jornalística, é preciso entender de que forma ele é capaz de fazer isso e porque, dependendo daquilo que se quer produzir, a arte sequencial se torna uma opção não apenas válida, mas sim fundamental para a execução da obra.

## **5.2 - Quadrinhos como Meio de Expressão Jornalística**

Escrever uma obra jornalística em quadrinhos requer uma adaptação das características de ambos os formatos para criar um produto coeso e bem desenvolvido. Para além da visão popular da arte sequencial como algo infantil e voltado simplesmente para o lazer, o senso comum é que os quadrinhos exprimem uma ideia muito mais “jovial” do que a que se tem do jornalismo diário praticado nas redações.

Como pudemos ver na análise das obras, contudo, os autores demonstraram como é possível criar obras de cunho jornalístico respeitando e se utilizando das técnicas de ambos os formatos. Assim, como destaca Juscelino Neco, “a adequação dos quadrinhos a uma atividade vinculada ao núcleo duro do jornalismo determina e condiciona a forma e discurso desse objeto material. A reportagem em quadrinhos é um legítimo representante da atividade jornalística e todos os seus elementos formais ou discursivos constantemente reafirmam e reiteram esse vínculo” (NECO, 2010, p.151).

Um dos grandes fatores capazes de dificultar uma maior propagação do jornalismo em quadrinhos ainda é a visão do público, e não apenas devido ao que diz direito ao jornalismo. Eisner diz que “leitores e espectadores identificam o conteúdo com sua embalagem. Os leitores de quadrinhos esperam que os quadrinhos cheguem até eles em embalagens familiares. Uma história contada num formato não-convencional

pode ser percebida de maneira diferente. O formato tem uma influência importante na narrativa gráfica” (EISNER, 2005, p.18). Pessoas dos dois lados da linha ainda tem restrições quanto ao jornalismo em quadrinhos, ainda que a cada dia a aceitação aumente e mais trabalhos sejam publicados.

Assim como o rádio, a TV e a Internet, cada um a seu modo e a sua velocidade, se mostraram como meios aptos a veicular informações, o mesmo acontece com a arte sequencial. Olhando para um quadro já estabelecido do jornalismo nos dias de hoje, é possível perceber que o quadrinho surge para ocupar uma lacuna que poucos meios teriam a capacidade de conseguir. De certa forma, os quadrinhos seriam o “grotesco” para um jornalismo convencional “clássico”. A arte sequencial, mais solta e capaz de se aproveitar dos próprios defeitos, aparece como alternativa para um jornalismo mais rígido – e mais clássico – onde a forma e o conteúdo são muito mais talhados pelos dogmas e costumes do fazer notícia. Como já citado anteriormente, a capacidade narrativa dá ao quadrinho a chance de trabalhar o jornalismo como poucos outros meios poderiam. Quanto a isso, vale citar Érica Magalhães Alvim, que diz que “não podemos separar o jornalismo da própria arte. Há um hibridismo de linguagens e muitos dos elementos distintivos de uma narração ficcional podem ser usados para avaliar uma narrativa jornalística” (ALVIM apud SCHEIBE, 2011, p.5).

Para além da capacidade narrativa, outro elemento se destaca como importante para entender o porque de se fazer jornalismo em quadrinhos: o fator visual. Uma das grandes vantagens do quadrinho é a capacidade de unir palavra e imagem de uma maneira única. Enquanto a fotografia permite a seu espectador ter o seu próprio tempo para apreciar a obra, ela o nega o movimento. O vídeo, ao contrário, lhe dá o movimento, mas lhe tira o controle sobre o tempo. A arte sequencial é a única capaz de entregar os dois. Isso dá ao autor uma variada gama de opções que ele pode utilizar para desenvolver sua obra à partir da imagem e da palavra, como destaca McCloud: “o meio 'quadrinhos' se baseia na visão. Todo o mundo da iconografia visual está à disposição do criador de histórias” (McCLOUD, 1995, p.202); e também Lage: “a documentação visual dá dimensão de reportagem ao acontecimento singular e eventualmente revela focos de interesse que escapam ao texto” (LAGE, 2006, p.35). Fazendo uma metáfora com o cartum, pode-se dizer que o quadrinho também é capaz de trazer o jornalismo para um patamar de maior simplicidade, ou ainda melhor, a um nível de mais fácil absorção e entendimento. “O ideal platônico do cartum parece omitir a ambigüidade e caracterização complexa que são marcas registradas da literatura moderna, [...]

Contudo, elementos simples podem se combinar de maneiras complexas” (McCLOUD, 1995, p.45).

Os quadrinhos, por serem uma mídia que une imagem ao texto, e que necessariamente funciona a partir do uso em uníssono de ambos os fatores, são capazes de trazer uma nova forma de se ver o jornalismo. Aqui, pode se usar mais uma das afirmações de Bakhtin sobre sua análise das obras de Rabelais, no que concerne às imagens na festa popular da Idade Média: "no essencial, esse sistema [das imagens da festa popular] cresceu, enriqueceu-se com um sentido novo, filtrando as esperanças e ideias populares novas, e modificou-se no crisol da experiência popular. A língua das imagens, ganhando novos matizes, refinou-se" (Bakhtin, 1993, p.183-184). O mesmo pode ser dito para a experiência do Jornalismo em Quadrinhos, que pegou dois sistemas diferentes e os juntou, refinando a ambos em uma nova linguagem midiática. “Em quadrinhos, as palavras e imagens são como parceiros de dança e cada um assume sua vez conduzindo. Quando os dois tentam conduzir, a concorrência pode subverter as metas globais [...] No entanto, quando cada parceiro conhece o seu papel e se apóiam mutuamente, os quadrinhos podem se equiparar a qualquer uma das formas de arte da qual extrai seu potencial” (McCLOUD, 1995, p.156).

O pensamento e a palavra procuravam a realidade nova, para além do horizonte aparente da concepção dominante. E por vezes palavras e pensamentos viravam-se de propósito, para ver o que se encontrava verdadeiramente por trás deles, qual era o seu avesso. Procurava, a posição a partir da qual pudessem ver a outra margem das formas de pensamento e dos julgamentos dominantes, a partir da qual pudessem lançar olhares novos sobre o mundo. (BAKHTIN, 1993, p.237)

Essa visão diferenciada, capaz de promover novas formas de fazer o jornalismo é um dos grandes motivos pelo qual se merece fazer jornalismo em quadrinhos. Explorar a arte sequencial como uma alternativa ao jornalismo significa buscar novas formas de atingir público maior e não se manter preso a um único modelo, já que não fazê-lo, de acordo com Minois, seria alimentar “a ausência do espírito criativo pela repetição indefinida dos modelos fornecidos pela cultura midiática de consumo” (MINOIS, 2003, p.591). O mesmo Minois, ao falar sobre as obras do riso (essencialmente comédias e sátiras) mostra que meios não considerados para tratar assuntos sérios são capazes de fazê-lo, seja para atacar, seja para reforçar a posição dominante. “É na sátira que desabrocha o verdadeiro riso romano. [...] a sátira atinge uma dimensão nacional. Seus alvos são, ao mesmo tempo, morais, sociais e políticos, e

seu espírito, essencialmente conservador” (MINOIS, 2003, p.87). Mesmo que a princípio não tenham sido pensados para tratar deste tipo de obras, tanto as comédias e sátiras gregas e romanas como os quadrinhos nos dias atuais, são capazes de fazê-lo. “Os temas tratados por Plauto e Terêncio são violentos, sórdidos, trágicos. São histórias de estupro, chantagem, tráfico de mulheres, prostituição, perversidade” (MINOIS, 2003, p.103).

Muito da capacidade do quadrinho de imergir o leitor na história que está sendo contada vem da capacidade da arte de expressar ideias universais a partir da arte. O desenho deve ser capaz de passar uma sensação de verossimilhança, para exprimir uma aceitação do que aquilo é real dentro das expectativas do leitor para aquela obra, como destaca Eisner: “as imagens são mais legíveis quando são facilmente reconhecidas... E ao relembrares uma experiência comum, elas evocam a realidade!” (EISNER, 2005, p.19). Em outras palavras, a arte deve ser capaz de mostrar ao leitor qual o lugar que a história se passa ao mesmo tempo em que lhe causa a sensação de estar num lugar reconhecível, mesmo que ele de fato nunca tenha estado lá. Eisner lembra que “as histórias em quadrinhos são, essencialmente, um meio visual composto de imagens. Apesar das palavras serem um componente vital, a maior dependência para descrição e narração está em imagens entendidas universalmente, moldadas com a intenção de imitar ou exagerar a realidade. Muitas vezes, o resultado é uma idéia trabalhada com elementos gráficos” (EISNER, 2005, p.5). No entanto, apesar da ideia fotorealista que se tem no uso de imagens no jornalismo, em algumas ocasiões, a arte de um quadrinho jornalístico pode se utilizar de formas menos perfeccionistas de arte exprimir aquilo que deseja (*Maus* é, mais uma vez, um bom exemplo). Como destaca Tavares: “a arte deve ser trabalhada incansavelmente, mas apresentar-se por fim na graça da simplicidade” (TAVARES, 2002, p.83). Essa simplicidade, no entanto, não é meramente de estilo, e sim de servir ao propósito da obra. Os quadrinhos são capazes de representar variados temas e narrativas, mas cabe aos autores serem capazes de usar e tirar da arte sequencial aquilo que precisam para contar suas histórias. “Existe um imenso leque de histórias que podem ser contadas usando o meio gráfico, mas o método de contar uma história tem de ser específico para sua mensagem” (EISNER, 2005, p.27).

Para o artista, é importante ter em mente que o importante é transmitir ao leitor a sensação de verossimilhança e não simplesmente reproduzir a realidade de forma positivista, já que, como lembra Tavares, “a realidade não é reproduzida tal como é vista, mas como é vista e sentida no momento em que se produziu a impressão no

espírito do artista” (TAVARES, 2002, p.84). Essa redução da importância dos detalhes funcionaria mais ou menos como o cartum para o desenho realista: ao considerar apenas aquilo que é essencial e isolá-lo, dispensando as particularidades que pouco acrescentam, é possível atingir um significado que se aproxima da universalidade. Ou como explica Scott McCloud: “quando abstraímos uma imagem, através do cartum, não estamos só eliminando os detalhes, mas nos concentrando em detalhes específicos. Ao reduzir uma imagem a seu "significado" essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível pra arte realista” (McCLOUD, 1995, p.30).

Ao fim de tudo, contudo, ainda é a história que precisa se destacar para atrair e manter o interesse do leitor. Sem ela, o quadrinho não passa de uma sequência de imagens que, apesar de belas, não são capazes de causar uma imersão com a mesma profundidade que na arte sequencial. Eisner afirma que “apesar da grande visibilidade e da atenção compelida pelo trabalho artístico, insisto em afirmar que a história é o componente crítico de uma revista em quadrinhos. Não é somente a estrutura intelectual na qual se baseia toda a arte. É mais do que qualquer outro elemento, é aquilo que faz o trabalho perdurar” (EISNER, 2005, p.6), e isso é especialmente verdadeiro quando se trata de uma obra jornalística, que se trata de um fato real que tem efeitos na sociedade.

Por fim, a arte sequencial se destaca por conseguir combinar elementos de diversas outras mídias (muitas delas já consolidadamente associadas ao jornalismo) e adaptá-los para o seu estilo. Tavares diz que “uma determinada arte pode vir acompanhada de várias outras, numa complementação subsidiária e com fins determinados, segundo o objetivo a que se propõe” (TAVARES, 2002, p.20) e os quadrinhos fazem isso muito bem, mas sem, contudo, perder ou se abster de suas características. Como veículo que ainda procura se afirmar no que toca ao jornalismo, é importante para o quadrinho saber impor seu estilo e vocabulário, seja ele verbal ou imagético, já que, como diz McCloud, “uma linguagem simples e unificada merece um vocabulário simples e unificado. Sem isso, os quadrinhos continuarão a ser taxados de 'filhos bastardos' das palavras e imagens” (McCLOUD, 1995, p.47).

No caso da biografia (e autobiografia) todos esses fatores ficam ainda em mais evidência, já que a biografia é uma narrativa por definição. Como é possível ver em *No Coração da Tempestade* e *Fax From Sarajevo*, tanto a narrativa quanto a arte foram trabalhadas de forma a representar melhor aquilo que o autor buscava mostrar em sua obra. No caso do trabalho de Joe Kubert, é possível perceber uma preocupação maior do autor em mostrar o ambiente e o contexto que envolvem a situação do que na obra de

Eisner, o que denota claramente seu viés jornalístico. A biografia, entretanto, requer alguns cuidados, por se tratar da vida de uma pessoa. Usualmente, o jornalista “pode decidir quem entrevistar e quem ignorar, que perguntas fazer, que citações anotar e, ao escrever o artigo, que itens realçar, quais a enterrar e, de um modo geral, que tom dar aos vários elementos possíveis da notícia” (TRAQUINA, 2005, p.156). Todavia, no caso da biografia, ainda que ele continue a deter este poder, é preciso tomar especial cuidado com a forma como se trata o objeto do trabalho, não apenas devido ao fato de ser a vida de uma pessoa, mas também porque “alguns estudos biográficos mostraram que um indivíduo medíocre, destituído de interesse por si mesmo – e justamente por isso representativo – pode ser pesquisado como se fosse um microcosmo de um estrato social inteiro num determinado período histórico” (GINZBURG apud SCHMIDT, 1997, p. 16). *Fax From Sarajevo* é um bom exemplo dessa afirmação, já que na obra de Kubert, o autor não apenas relata o sofrimento pelo qual seu amigo passou, mas o usa como ferramenta para mostrar o que todo o povo bósnio suportou durante o cerco sérvio a Sarajevo. Esse é um exemplo do que Eisner chama de “histórias de um-trecho-da-vida”. “Uma história de um pedaço-da-vida geralmente extrai um segmento interessante de uma experiência humana e o examina. O narrador seleciona um evento de interesse que pode ser contado sozinho” (EISNER, 2005, p.40). Saber escolher que momento retratar é importante, principalmente se a intenção é a de fazer uma obra de viés jornalístico, não apenas devido à narrativa, mas também ao estilo, já que “na reportagem em quadrinhos existem limites que definem o que pode ser formulado visualmente em termos de autobiografia. Essa escolha temática funciona como um processo de exclusão dos enunciados que não se encaixam no projeto da reportagem” (NECO, 2010, p.126). Em última instância, seja um quadrinho biográfico ou não, “a conceitualização das notícias como histórias dá relevo à importância de compreender a dimensão cultural das notícias” (TRAQUINA, 2005, p.170).

Enquanto um produto capaz de alcançar uma grande variedade de leitores (e consumidores), a grande vantagem da arte sequencial para o jornalismo é sua capacidade de simplificar e ao mesmo tempo impactar o público. Em seu *Narrativas Gráficas*, Eisner cita o prefácio de Thomas Mann para *Passionate Journey*, obra de 1919 de Frans Masereel composta apenas por xilogravuras, que já no início do século XX falava sobre a capacidade do quadrinho de “fascinar pelo modo como as figuras fluem”, causando “o mais profundo e puro impacto que você jamais sentiu” (MANN apud EISNER, 2005, p.5).

Por mais que a arte sequencial seja capaz, como já foi largamente discutido aqui, de tratar de assuntos sério, por sua própria natureza de combinar imagens e palavras, ela é um meio mais informal que um simples texto corrido. É importante ressaltar que isso se refere unicamente ao formato; levando-se em consideração o tema e a forma pela qual ele é tratado, um texto corrido pode ser mais leve do que uma obra em quadrinhos que seja mais sombria. Ao contrário do que se poderia imaginar, contudo, esse é um ponto positivo dos quadrinhos, já que, como destaca Minois, “a virtude e a verdade não são, necessariamente, tristes [...] Essa loucura simpática é apenas uma ficção instrumental: trata-se de divertir para educar” (MINOIS, 2003, p.264). O quadrinho é capaz de exprimir temas complexos em um formato mais palatável para o público em geral. A matéria *É o Fim*, do *Jornal Extra*, por exemplo, poderia ter sido feita como outra qualquer do jornal, mas optou-se pelo quadrinho pela facilidade imagética que ele proporciona e pela subsequente aceitação do público. Em outras palavras, pode-se dizer que o quadrinho “compreende a verdadeira natureza do grotesco, inseparável do mundo da cultura cômica popular e da visão carnavalesca do mundo.” (BAKHTIN, 1993, p.41)

Devido aos quadrinhos serem arte, além de visual, também sequencial, a notícia (matéria prima do jornalismo) é passada quase que imediatamente ao leitor, já que a imagem é o contato mais imediato entre o indivíduo e o meio que o cerca. A fotografia representa o que o olhar vê, mas o desenho elege o que o olhar verá, por isso, quando é preciso passar uma notícia ampla e de forma precisa, porém num diminuto espaço físico, a arte sequencial passará mais informação num menor espaço, com menos desenhos, do que seria necessário no caso de se utilizar fotografia. Mas a contribuição que o quadrinho oferece ao jornalismo, que me parece mais imediata, é a possibilidade de, a partir do trabalho de campo do jornalista, o desenhista fazer um verdadeiro “retrato falado” da notícia, pois nem todos os ângulos de um fato podem ser capturados por um flagrante fotográfico. A notícia em quadrinhos, a serviço de um corpo editorial, se molda de caráter heróico, descritivo ou poético, como no caso do quadrinho sobre o centenário de Nelson Rodrigues. O desenho nunca tomará o lugar de uma fotografia, porém sempre será um companheiro competente das palavras. (ALEX, 2013)

A arte sequencial tem a vantagem de usar a imagem como meio de expressar suas ideias, e, como destaca Eisner, “os conceitos complexos tornam-se mais facilmente digeríveis quando são reduzidos a imagens” (EISNER, 2005, p.9). No formato de quadrinhos, uma matéria jornalística é capaz de atingir um número maior de leitores, seja por gostar do estilo, seja pela facilidade de assimilação, seja apenas pela curiosidade causada pelo formato. “Simplificar personagens e imagens pode ser uma ferramenta eficaz de narrativa em qualquer meio de comunicação” (McCLOUD, 1995, p.31) e isso é ainda mais verdade quando se pensa em jornalismo.

Analisando o realismo grotesco, em especial o gerado a partir do ideal das festividades da Idade Média, Bakhtin (1993) diz que ele é equalizador, fundindo o superior e o inferior, o material e o espiritual, e aproximando as classes sociais através do riso. É possível, então traçar um paralelo com os quadrinhos, capazes de atingir da mesma forma pessoas tanto de culturas diferentes quanto de classes sociais distintas. E, com um mundo cada vez mais interconectado, isso é válido não apenas para as obras ocidentais. Quadrinhos orientais, em especial o mangá japonês, que sempre tiveram um público (que, entretanto, era considerado de nicho), estão cada vez mais ocupando um espaço maior nas prateleiras de livrarias e dos consumidores. Sobre os carnavais na Idade Média, Bakhtin diz que “elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação” (BAKHTIN, 1993, p.9), e o mesmo pode ser dito sobre o quadrinho e seu vocabulário imagético. É preciso ter em mente, contudo, que estabelecer uma aproximação com as classes mais baixas não é a função única dos quadrinhos no jornalismo. Eisner destaca que “como as revistas em quadrinhos são de fácil leitura, sua utilidade vem sendo associada a uma parcela da população de baixo nível cultural e capacidade intelectual limitada. Na verdade, o conteúdo das histórias em quadrinhos atendeu esse tipo de público durante décadas. [...] A predominância da arte no formato tradicional dos quadrinhos chamou mais atenção para esta forma do que para seu conteúdo literário. Portanto, não é de se surpreender que os quadrinhos, como uma forma de leitura, sempre tenham sido vistos como uma ameaça à própria literatura” (EISNER, 2005, p.7).

As obras de François Rabelais, cômico francês do século XVI, e a forma como foram interpretadas, podem ser utilizadas como um paralelo à situação dos quadrinhos. Segundo Mikhail Bakhtin, estudioso de Rabelais, as obras do autor francês são capazes de representar e explicitar confrontos sociais e políticos que estavam em voga na comunidade francesa da época, mesmo que mais tarde tenham sido vistas como um cômico sem função outra que divertir. O autor afirma que um dos livros de Rabeais “é uma espécie de ‘visão panorâmica’, de tão atual e ‘em dia’ que é. Ao mesmo tempo, os problemas de que trata são incomparavelmente mais vastos e profundos que qualquer visão panorâmica, e franqueiam amplamente os limites do período contemporâneo imediato e mesmo de toda a época” (BAKHTIN, 1993, p.398). Da mesma forma que a obra ficcional de Rabelais é capaz de representar o cotidiano e os eventos importantes da sociedade francesa da Idade Média, o quadrinho é capaz de trazer o jornalismo para



um âmbito mais popular e mais acessível, ou ao menos diferente, do que o que ainda é de forma geral praticado hoje.

De fato, o quadrinho pode servir como uma forma de reforçar a importância do jornalismo na sociedade, do mesmo modo que o riso funcionando como desconstrução do que é sério e, como destaca Minois, das festas gregas reforçando o domínio social do poder vigente: “É o riso que dá sentido e eficácia à festa arcaica. Porém, essas festas têm uma função: reforçar a coesão social na cidade” (MINOIS, 2003, p.30).

Bakhtin, analisando Rabelais e a função do riso na época feudal, diz que “os homens da Idade Média participavam igualmente de duas vidas: a oficial e a carnavalesca, e de dois aspectos do mundo: um piedoso e sério, e o outro, cômico. Esses dois aspectos coexistiam na sua consciência” (BAKHTIN, 1993, p.83). Comparação parecida pode ser feita entre o jornalismo e os quadrinhos. Enquanto o primeiro é visto como mais sério e fonte oficial da informação, o segundo é visto, em sua maior parte, apenas como entretenimento - e não é por acaso que os quadrinhos aqui representam o cômico, como pode ser percebido por seu nome em inglês: *comics*. Bakhtin discorre como, no período após a Idade Média, o riso e o cômico passaram a ser vistos como algo vulgar, separado da seriedade, e que tal distinção é errada, já que o riso seria uma parte tão natural do ser humano quanto a seriedade, onde o primeiro viria para remodelar e revitalizar o segundo. O mesmo vale também para os quadrinhos e o jornalismo, que podem facilmente coexistir e manter suas características.

Falando das histórias instrutivas, aquelas cuja intenção é ensinar algo, Eisner lembra que “é mais fácil ensinar um processo quando ele está envolto numa ‘embalagem’ interessante” (EISNER, 2005, p.28), e o mesmo é válido quando se quer contar uma história. A beleza da arte sequencial, o sucessivo fluxo dos quadros que cria no leitor a sensação e a ideia de continuidade ilustram bem o que é dito por Minois ao afirmar que “o caos é indispensável para representar, em seguida, a criação da ordem” (MINOIS, 2003, p.31). É essa ordem narrativa que permite ao quadrinho servir tão bem ao jornalismo. Falando da capacidade cômica e satírica de Rabelais, Bakhtin dá uma definição que se encaixa perfeitamente ao quadrinho: “Ele une nas suas imagens a extraordinária extensão e profundidade do universalismo popular a uma individualidade, um sentido dos detalhes, do concreto, da vida, a uma atualidade levada ao extremo” (BAKHTIN, 1993, p.385).

Assim, a arte sequencial se mostra não apenas como um outro meio pelo qual o jornalismo pode ser feito, mas também uma alternativa ao jornalismo dogmático e, por

vezes, unidimensional que acontece nas redações. Adotar o quadrinho como alternativa não diminui a importância jornalística, apenas expande seus horizontes. Não é apenas trocar o texto por imagens. Eisner destaca que “o processo de leitura dos quadrinhos é uma extensão do texto. No caso do texto, o ato de ler envolve uma conversão de palavras em imagens. Os quadrinhos aceleram esse processo fornecendo as imagens. Quando executados de maneira apropriada, eles vão além da conversão e da velocidade e tornam-se uma só coisa. [...] Quando é empregada como veículo de ideias e informação, essa linguagem se afasta do entretenimento visual desprovido de pensamento. E isso transforma os quadrinhos numa forma de narrativa” (EISNER, 2005, p.9 e 10). A arte sequencial pode fazer o jornalismo atingir pontos os quais ele não pensava tocar, sejam eles sócio-culturais ou técnicos, e para o jornalismo, aceitar e fomentar sua própria experiência com os quadrinhos só irá trazer benefícios para ambos os lados.

## 6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A experiência da arte sequencial em obras de conteúdo mais adulto, de forma mais regular, ainda pode ser considerada nova no quadrinho ocidental, ainda que esteja se aproximando dos 50 anos de existência, desde o lançamento da primeira edição da *Zap Comix*, de Robert Crumb, em 1968. Tentativas anteriores, como a de Agostini, embora importantes, eram muito esporádicas para serem consideradas uma tendência. A experiência da arte sequencial com o jornalismo é muito mais recente e, se aproveitando do espaço e da liberdade conquistados previamente por essas outras publicações, vem cada vez mais conquistando seu lugar entre as grandes reportagens, tanto para o público quanto para a crítica.

Fazer jornalismo em quadrinhos significa exigir uma profunda interação entre a parte artística, responsável pelos desenhos, pela disposição dos quadros e balões e pelo desenvolvimento narrativo, e a parte técnica, que precisa mostrar-se atenta aos preceitos jornalísticos, de apuração, objetividade e veracidade. Deste modo, é preciso que artista e jornalista, sejam ele uma única pessoa ou dois indivíduos diferentes, sejam capazes de estabelecer um equilíbrio entre a composição minuciosa de sua "art nouveau" com um senso crítico apurado para as exigências do fazer jornalístico na construção de realidades.

Essa convergência entre a arte e a comunicação, resultante da experimentação do jornalismo em quadrinhos, acarreta em intercâmbio de conhecimentos capaz de causar uma ressignificação do próprio fazer jornalístico em meio à uma sucessão de avanços tecnológicos que acabam por resultar em novos métodos de se noticiar um fato. O incentivo a novos métodos tecnológicos, assim como a expansão de da produção de quadrinhos jornalísticos acarreta um processo, ainda que pouco visível, de reformulação do posicionamento do jornalismo. A troca cultural surgida dessa união entre jornalismo e quadrinhos é o que torna possível a reconstrução da notícia como um produto inédito e original.

Ainda assim, é importante lembrar que a correta aplicação dos dogmas jornalísticos é condição essencial para a aceitação de uma obra de arte sequencial como um produto jornalístico, que tenha o objetivo de informar a sociedade dos fatos e eventos que a cercam, cumprindo sua função social como guardiões da verdade. Embora a consolidação das estruturas da arte sequencial como produto e meio capaz de temas mais adultos assumam uma importante posição na definição das obras jornalísticas em

quadrinhos e a constante divulgação de obras quadrinísticas de não-ficção facilite a definição do que é jornalístico e do que não é, ainda é preciso ter em mente que sem os preceitos do fazer jornalístico uma obra em quadrinho não poderá ser considerada jornalística, como reforça Juscelino Neco: “O único fator que define uma manifestação em quadrinhos como jornalística é a instauração de uma prática jornalística estabelecida e o intento de construir um produto informativo que se vincule ao real de maneira específica, isto é, que remeta diretamente a um contexto, fato ou conjuntura marcada temporalmente” (NECO, 2009, p.13).

O estabelecimento da arte sequencial como uma mídia autônoma, capaz de exprimir diferentes gêneros, sejam eles ficcionais ou não, é prova de que a utilização de práticas jornalísticas em obras de quadrinho não significa o surgimento de novas formas de expressão. A percepção das HQs como uma forma artística autárquica em relação aos gêneros que comporta nos permite inferir que é exclusivamente através da prática jornalística que o quadrinho jornalístico pode ser estabelecido.

Desta forma, a arte sequencial se mostra como um meio capaz de simplesmente transpor os gêneros tradicionais do jornalismo impresso para o seu próprio formato, fazendo uso de seus pontos fortes para adaptá-lo a uma nova mídia. Essa capacidade das HQs de comportar a reportagem, a resenha e a coluna dentro de sua linguagem não é diferente do ocorrido com o audiovisual, que se utilizou de suas características intrínsecas para encaixar os gêneros jornalísticos dentro do seu escopo estrutural.

Essa separação entre a necessidade estrutural do quadrinho e a sua capacidade de comportar os gêneros jornalísticos é importante para que se entenda que o crucial nessa relação é a transmissão da informação. Falando sobre a simplicidade do cartum, Scott McCloud diz que a simplificação que o cartum exprime busca atingir uma universalização de sua significação. Em outras palavras, quanto mais simples e menos detalhada é uma ilustração, mais objetos diferentes ela é capaz de representar. Daí, é possível tirar uma lição para o pensamento sobre o jornalismo em quadrinhos: escolher o quadrinho como meio é algo feito para se aproveitar daquilo que ele pode oferecer, mas ele sempre deve estar submetido à prática jornalística, se a intenção for a de fazer uma HQ jornalística. A arte sequencial, bem como qualquer outro meio, não pode ser escolhida pensando-se unicamente (ou primordialmente) na execução visual e na veia artística, se o objetivo é criar um produto cuja função primária é a de informar. De certa forma, pode-se usar a frase de McCloud sobre os cartuns: “E, se quem eu sou importar menos, talvez o que eu digo importe mais” (McCLOUD, 1995, p.37).

Contudo, é importante deixar claro que afirmar isso não significa diminuir a importância da arte sequencial de qualquer forma. Na verdade, significa ressaltar a capacidade dos quadrinhos de abordarem os mais diversos tipos e estilos de obra. No que diz respeito ao processo construtivo da arte sequencial, criar ou adaptar uma matéria ou reportagem para HQ não difere em nada do processo utilizado quando quer se escrever uma obra de ficção. A obra em quadrinhos será tão jornalística ou ficcional quanto for o entendimento entre o artista e o roteirista da história em relação ao produto final. Se o roteirista for um autor de ficção, a obra conterá uma narrativa ficcional, enquanto que se ele for um repórter, ou no mínimo construir sua narrativa de acordo com os preceitos jornalísticos, o resultado final será uma publicação de cunho jornalístico. A HQ, assim como o rádio, a TV, a internet e mesmo o jornal impresso, é capaz de comportar ambas as funções, funcionando aqui como o veículo através do qual a mensagem será transmitida. Em relação a isso, pode-se destacar a afirmação de Allan Alex, um dos autores de *É o Fim*, de que “quadrinizar um texto jornalístico ou um texto ficcional são o mesmo exercício de arte sequencial. O clima mais jornalístico ou mais fantasioso, mais fotográfico ou mais poético, mais contemplativo ou mais dinâmico, dependerá do acordo prévio entre o desenhista e o autor, seja ele roteirista ficcional ou repórter. O importante do quadrinho é ser funcional em relação à mensagem que se quer passar” (ALEX, 2013).

Outro ponto que precisa ser ressaltado na relação entre o jornalismo e a arte sequencial é a importância do público-leitor na constituição da reportagem em quadrinhos, e em especial do livro-reportagem em quadrinhos (que, de certa forma, poderia até ser chamado de *graphic novel-reportagem*), como um conceito e um produto estabelecidos. É óbvio que nem todos terão participação nessa mudança da concepção deste tipo de obra, sempre haverá aqueles que verão o quadrinho jornalístico como apenas mais uma obra de arte sequencial. Entretanto, com uma base cada vez mais sólida de obras que usem a HQ como meio para o jornalismo, outras interpretações e definições vão surgir, como a de que tais reportagens seriam *graphic novels* cuja narrativa contém elementos reais ou até mesmo como sendo uma espécie de documentário ilustrado.

Tal aceitação do público precisa ser ressaltada porque, apesar do estigma da arte sequencial como uma arte menor estar sendo eliminado cada vez mais rapidamente, ainda existe uma certa relutância em dar ao quadrinho o mesmo destaque que recebem a TV e o cinema, por exemplo. Muitos daqueles que trabalham com a arte sequencial

preferem migrar para outras mídias porque não são capazes de atingir, com o quadrinho, o mesmo destaque que podem conseguir trabalhando na TV, como destaca McCloud ao dizer que “muitos criadores de quadrinhos só querem atingir as conquistas de outras mídias, e vêem a chance de trabalhar nelas como subir um degrau. Enquanto os quadrinhos forem vistos como gênero de escrita ou estilo de arte gráfica, talvez essa atitude nunca desapareça” (McCLOUD, 1995, p.151). Este ponto é exatamente o que esta monografia buscou mostrar, que a arte sequencial tem a capacidade de comportar e de conquistar, seja em méritos narrativos, artísticos ou jornalísticos, o mesmo que as outras mídias.

As HQs, ainda por cima, são uma mídia que ainda permite a seus criadores uma liberdade que eles não são capazes de experimentar em alguns dos mais estabelecidos, como a TV ou o texto escrito do jornal impresso. Por ser muito mais ligado a um lado artístico, a arte sequencial permite que escritores (ou repórteres) sejam capazes de produzir obras com um tom muito mais autoral do que conseguiriam em qualquer um dos outros veículos. Scott McCloud deixa isso claro ao afirmar que “compreender os quadrinhos é um negócio sério. Hoje eles são uma das poucas formas de comunicação de massa na qual vozes individuais ainda tem chance de ser ouvidas. [...] Os quadrinhos dão as boas-vindas a qualquer criador que entre em seu mundo” (McCLOUD, 1995, p.197).

A arte sequencial como narrativa jornalística e documental tem a capacidade de causar uma reflexão contundente no leitor como poucos outros meios. Essa força parte da constituição de sua narrativa através de imagens. Ao retratar o cotidiano, retratando características da realidade que mexem com a percepção do autor, os quadrinhos conseguem, de forma eficiente, ultrapassar uma simples catarse climática da narrativa e causar uma reflexão crítica da perspectiva que o leitor tem daquela situação e, em última instância, da sociedade e do mundo a seu redor.

Nesse momento, a arte sequencial está atingindo um patamar de destaque que ela nunca antes tinha experimentado. Agora, com os holofotes da atenção do grande público começando a virar-se definitivamente para aquilo que o quadrinho pode alcançar, é o momento de estender as fronteiras e os horizontes dessa mídia para tão longe quanto possível. Autores (sejam eles repórteres ou não) querem conseguir mais do quadrinho do que já foi feito até hoje, e essa onda de novas ideias fará muito bem não apenas à arte sequencial, mais também a tudo aquilo a que ele se envolver, o jornalismo inclusive. “Enquanto os quadrinhos caminham pro próximo século, os criadores vão

aspirar metas mais elevadas do que alcançar o ‘mínimo denominador comum’” (McCLOUD, 1995, p.211).

A entrada das HQs no espaço dos temas sérios ainda é vista com olhares enviesados por muitas pessoas, mas o crescente número de lançamentos e de novos autores nesta área prova que a presença da arte sequencial entre os veículos de destaque não é desmerecido. Eisner destaca que “até onde os quadrinhos podem ir quando abordam ‘temas sérios’ ainda é um desafio. Felizmente, o grande aumento do número de artistas e escritores sérios que migraram para os quadrinhos serve de testemunho do potencial dessa mídia” (EISNER, 2005, p.8), e esse potencial é exatamente o que o jornalismo precisa aprender a utilizar para aproveitar satisfatoriamente todas as oportunidades que esse meio proporciona.

Tal como qualquer outro, a arte sequencial não é um meio perfeito. Assim como seus pontos fortes, ela também tem pontos fracos, muitos deles resultantes da pouca experiência dos quadrinhos em relação aos temas mais sérios. Contudo, conforme mais e mais autores se embrenham no mundo da representação narrativa pelas HQs, mais a linguagem da mesma se desenvolve, encontrando caminhos para não apenas contornar suas fraquezas, mas também destacar suas qualidades. Scott McCloud diz que “os quadrinhos de hoje dançam com o invisível melhor do que antigamente. Mas sua linguagem continua a evoluir, como toda linguagem precisa” (McCLOUD, 1995, p.208 e 209), e é essa constante evolução que tem atraído cada vez mais realizadores para experimentar o universo da arte sequencial.

A utilização dos quadrinhos no jornalismo parece ir de encontro à forma como ele é praticado hoje, em um mundo onde “tudo é virtual, e a fronteira entre virtual e real está cada vez mais fluida” (MINOIS, 2003, p.571) e onde a exigência com a celeridade da publicação da notícia chega a ser equiparada com a da apuração. A arte sequencial é um meio que precisa de um tempo próprio, não apenas para ser produzida, mas também para ser consumida, e isso muitas vezes é de difícil entendimento por aqueles que controlam a produção de notícias, sempre em busca de conseguir o chamado furo jornalístico. Assim, a necessidade de buscar novos formatos de jornalismo acaba sendo lesada pela conjuntura do fazer jornalístico. Ainda que a rapidez na divulgação da informação seja uma parte importante desse fazer jornalismo, essa urgência extrema também cria problemas ao sobrecarregar o leitor/espectador, que muitas vezes não consegue acompanhar o fato na avalanche de notícias que surgem diariamente. O quadrinho aparece então como uma alternativa a essa produção jornalística, que permite

ao leitor ir mais fundo em um tema ao mesmo tempo em que o analisa de acordo com seu próprio tempo.

Por fim, Georges Minois diz que as festas da Grécia Antiga e os carnavais da Idade Média serviam como uma forma de solidificar o controle social do poder vigente. Ao utilizar o riso e o lúdico como uma forma de desconstruir o sério, essas festas reforçavam que aquelas mesmas coisas que estavam sendo satirizadas no momento de festa eram as mesmas que deveriam ser respeitadas no dia-a-dia. O jornalismo tem, com o quadrinho, a chance de fazer o mesmo. Ao trazer a arte sequencial para o âmbito do jornalismo, o próprio jornalismo passa a ser capaz de “fazer a experiência da alteridade: ser outro por algum tempo para ver mais a si mesmo” (MINOIS, 2003, p.32) e, assim, reforçar sua posição de guardião da informação e da verdade na sociedade.



## **7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- ALBERTI, Verena. Literatura e Autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.4, n.7, 1991, p.66-81.
- ALEX, Allan & ARRUDA, João. O Fim: O dia em que a bandidagem do Rio perdeu a fama de valente. Jornal Extra, Rio de Janeiro, encarte especial, 24/nov/2011.
- BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais. 3ª edição. São Paulo: Hucitec; Brasília: Edunb, 1993. 419p.
- DUTRA, Antônio. Quadrinhos e Jornal - Uma Correspondência Biunívoca. In: I Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho, Rio de Janeiro, 2003a.
- DUTRA, Antônio. Quadrinhos de Não-Ficção. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003b.
- EISNER, Will. Narrativas Gráficas de Will Eisner. São Paulo: Devir, 2005, 168p.
- EISNER, Will. Ao Coração da Tempestade. São Paulo, Companhia das Letras, 2010, 215 p.
- GOMES, Iuri. Jornalismo em quadrinhos: Mediações experimentais entre comunicação e artes. In: IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, Dourados, 2008.
- GOMES, Iuri. Jornalismo em Quadrinhos: mediações e linguagens imbricadas nas reportagens Palestina – Uma Nação Ocupada e em O Fotógrafo. 2010, 102f. Dissertação (Mestrado em Cultura Contemporânea) - Universidade Federal do Mato Grosso. Cuiabá, 2010.
- KUBERT, Joe. Fax From Sarajevo: a Story of Survival. Milwaukee-EUA, Dark Horse Comics, 1996. 207 p.

– LAGE, Nilson. Linguagem Jornalística. 8ª edição. São Paulo: Editora Ática, 2006. 94p, Série Princípios.

– McCLOUD, Scott. Desvendando os Quadrinhos. São Paulo, Makron Books, 1995, 215p.

– MEDEIROS, Eduardo Luis & GOMES, Iuri. Jornalismo em quadrinhos como novo gênero jornalístico – um estudo do JHQ na Revista Fórum. Revista Ave Palavra, Edição Especial, nov. 2012.

Disponível em:

<http://www2.unemat.br/avepalavra/EDICOES/Esp1112/artigos/medeirosgomes.pdf>

Acessado em: 20/fev/2014

– MINOIS, Georges. História do Riso e do Escárnio. São Paulo: Editora UNESP, 2003. 653p.

– MUANIS, Felipe. Imagem, Cinema e Quadrinhos: Linguagem e Discursos do Cotidiano. Caligrama: Revista de Estudos e Pesquisas em Linguagem e Mídia, Volume 2, Número 1, jan. a abr. 2006.

Disponível em: [http://www.eca.usp.br/caligrama/n\\_4/05\\_FelipeMuanis.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_4/05_FelipeMuanis.pdf)

Acessado em: 20/fev/2014

– NECO, Juscelino. A linguagem dos quadrinhos e o jornalismo. In: X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Blumenau, 2009.

– NECO, Juscelino. Imagem, Narrativa e Discurso da Reportagem em Quadrinhos de Joe Sacco. 2010, 159f. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

– NECO, Juscelino. A construção da autobiografia em Palestina. In: Congresso Internacional Viñetas Serias, Buenos Aires, 2012.

– NEGRI, Ana Camilla. Um novo gênero jornalístico: a reportagem em quadrinhos de Joe Sacco. In: XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

– OLIVEIRA, Ana Paula & PASSOS, Mateus. Joe Sacco: Jornalismo Literário em quadrinhos. In: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa, Brasília, 2006.

– PENA, Felipe. Biografias em fractais: múltiplas identidades em redes flexíveis e inesgotáveis. In: Revista Fronteiras – estudos midiáticos, Unisinos, janeiro/junho 2004, p.79-89.

– PENA, Felipe. Teoria da Biografia Sem Fim. Rio de Janeiro, Ed. Mauad, 2004.

– PEREIRA, Lindjane. A biografia no âmbito do jornalismo literário Análise comparativa das biografias Olga, de Fernando Moraes e Anayde Beiriz, paixão e morte na Revolução de 30, de José Joffily. In: Revista Eletrônica Temática, Ano IV, Número 3, Março de 2008.

Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2008/06.pdf>

Acessada em: 21/02/2014

– REZENDE, Manuella. Persépolis: Aproximações com o Jornalismo Literário nos Quadrinhos de Marjane Satrapi. 2009, 75f. Monografia (Bacharelado em Jornalismo) - Universidade Federal de Viçosa. Viçosa, 2009.

– SCHEIBE, Roberta. “Sub-Literatura Prejudicial”: As Histórias Em Quadrinhos e a Sua Proximidade com o Jornalismo. In: Intercom - X Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Boa Vista, 2011.

– SCHIMIDT, Benito Bisso. Construindo biografias... Historiadores e Jornalistas: Aproximações e Afastamentos. In: Estudos Históricos. S/ L.1997.

– SOUSA, Germana Henriques Pereira de. Memória, Autobiografia e Diário Íntimo - Carolina Maria de Jesus: Escrita Íntima e Narrativa da Vida. In: BASTOS,

Hermenegildo José & ARAÚJO, Adriana (Orgs). Teoria e Prática da Crítica Literária Dialética. Brasília, Editora UnB, 2011, p.86-108

– TAVARES, Hênio. Teoria Literária. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002. 526p.

– TRAQUINA, Nelson. Teorias do Jornalismo - Volume I: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2ª ed., 2005. 224p.

– VERGUEIRO, Waldomiro. As histórias em quadrinhos no limiar de novos tempos: em busca de sua legitimação como produto artístico e intelectualmente valorizado. In: Visualidades - Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual, UFG, Goiânia, vol.7, n.1, 2009, p.14-41.

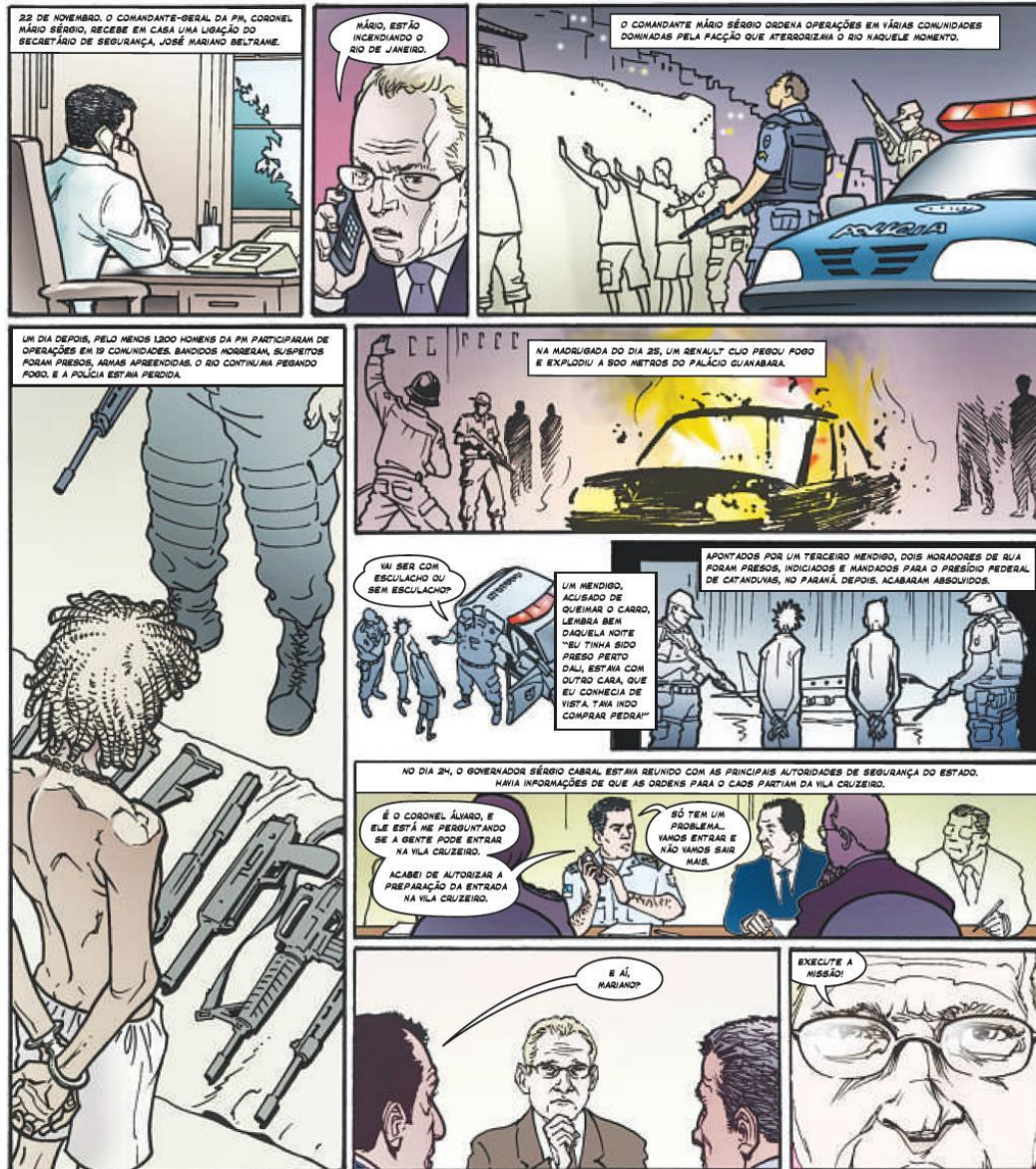
– VILLAS BOAS, Sérgio. Biografias & Biógrafos: Jornalismo Sobre Personagens. São Paulo, Summus Editorial, 2002.

– VIVEIROS, Lucas. Quadrinhos e Jornalismo: A Importância do Híbrido de Joe Sacco para a Comunicação Social. In: XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Teresina, 2009.

## 8 – ANEXOS

### 8.1 – Anexo I: Exemplos das Obras Analisadas

– Figura 1

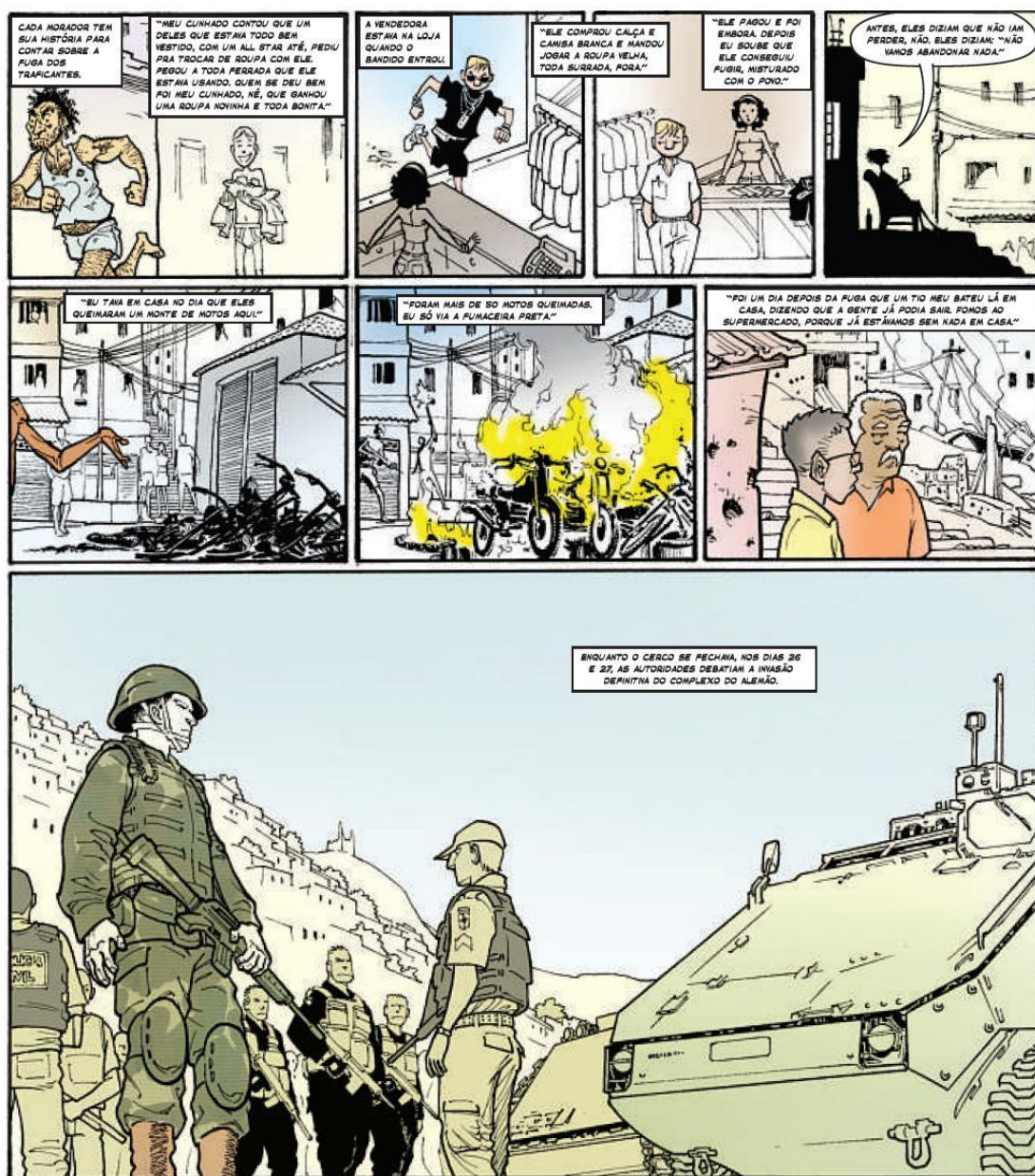




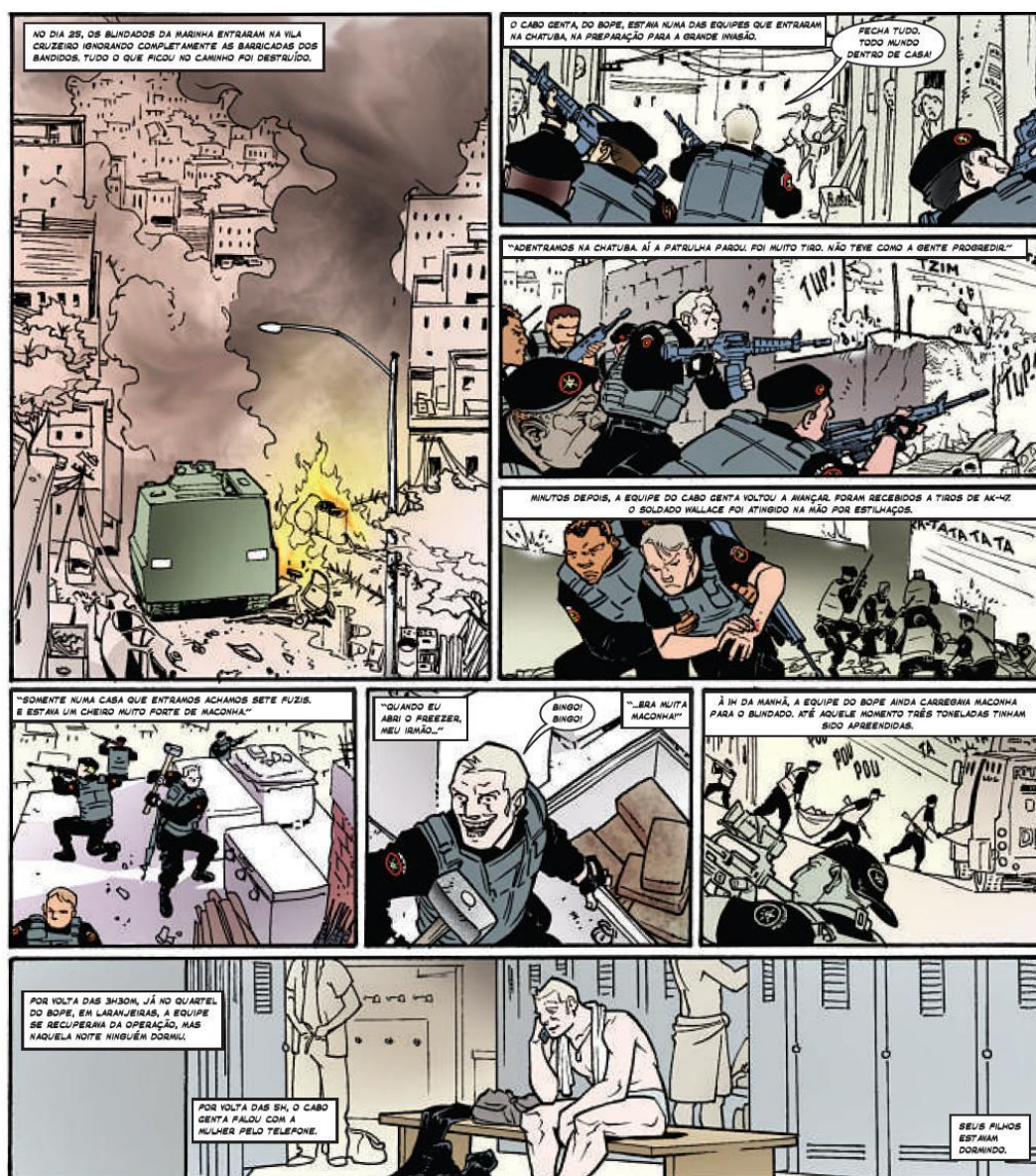




– Figura 3



– Figura 4





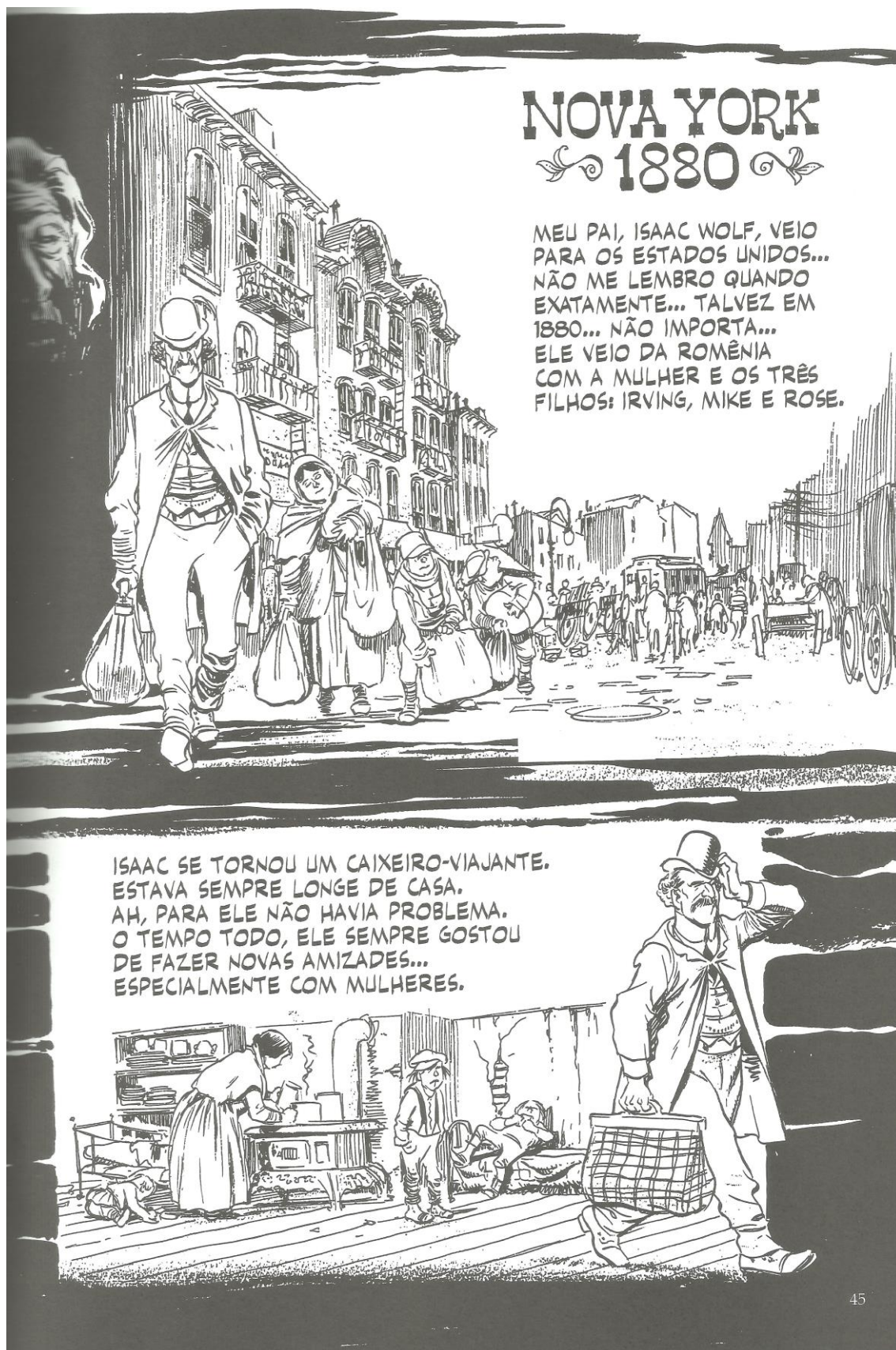
– Figura 5



– Figura 6





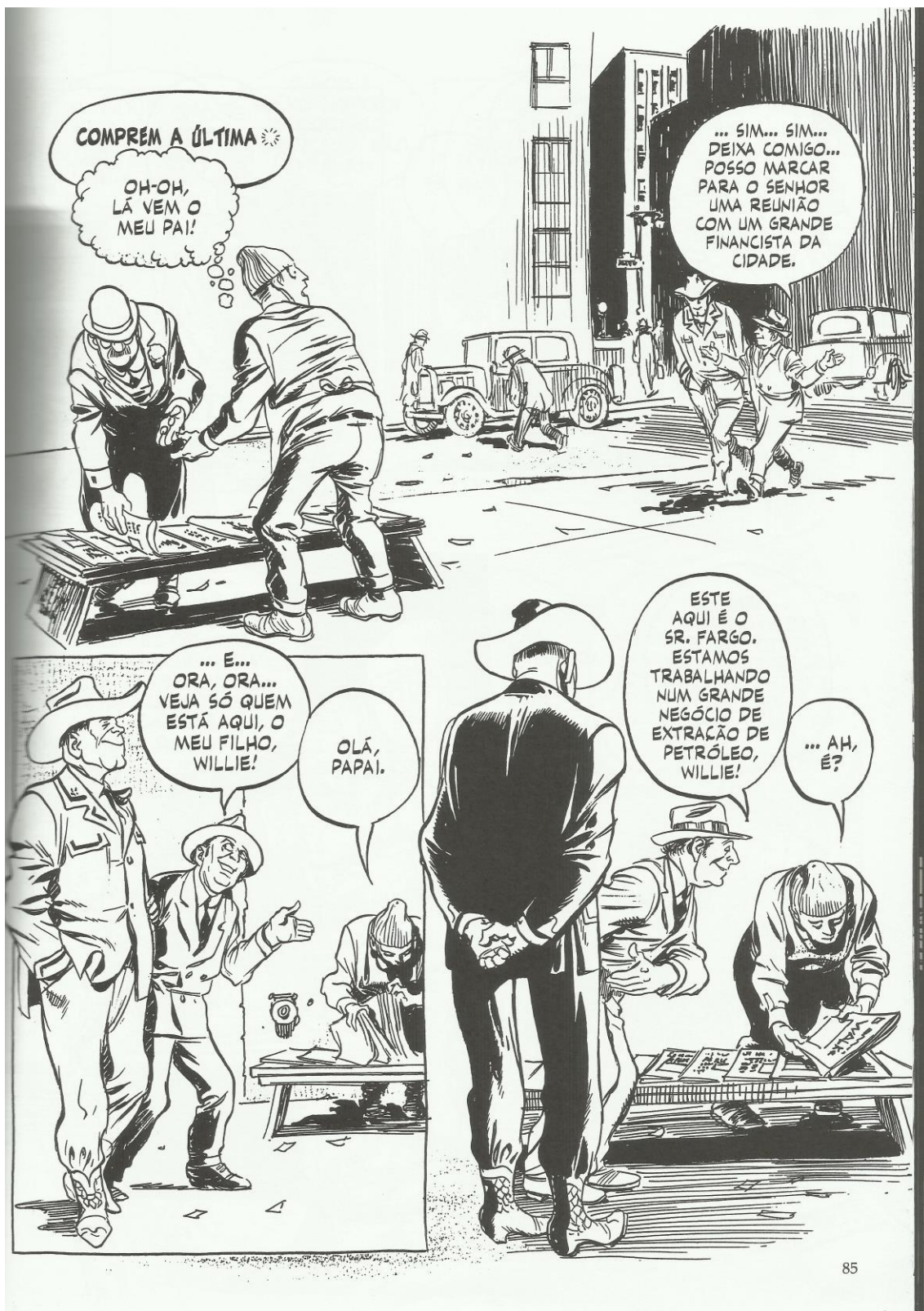


– Figura 8





– Figura 9





– Figura 10





– Figura 11



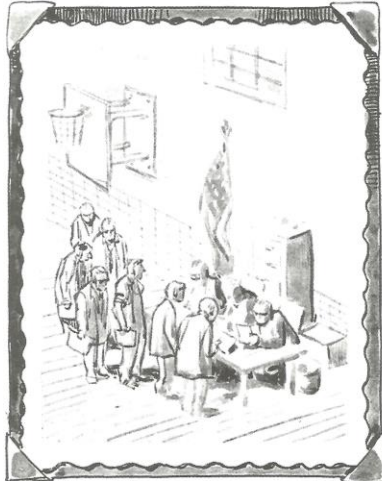




– Figura 13



ERA UMA ÉPOCA DE RAIOS E TROVÕES. A GUERRA QUE VINHA DEVASTANDO A EUROPA DESDE 1939 CHEGAVA AGORA AOS ESTADOS UNIDOS. A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL PÔS EM CURSO O RECRUTAMENTO DOS CIDADÃOS NORTE-AMERICANOS PARA O SERVIÇO MILITAR. OS JOVENS SE APRESENTAVAM ÀS JUNTAS DE ALISTAMENTO MILITAR DE SUAS COMUNIDADES, ONDE ERAM SELECIONADOS PARA O SERVIÇO. OS ESCOLHIDOS RECEBIAM ORDENS DE SE APRESENTAR EM LOCAIS DE RECRUTAMENTO,



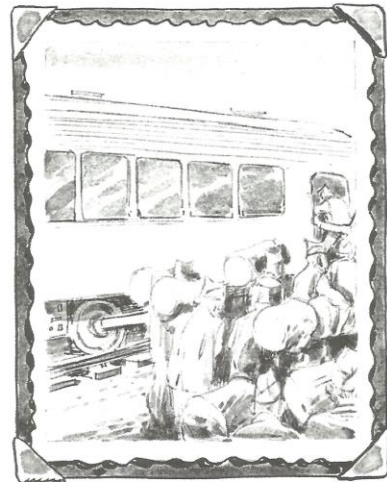
ONDE ERAM EXAMINADOS, ALISTADOS E DESIGNADOS PARA UM DOS BRACOS DAS FORÇAS ARMADAS. DEPOIS DISSO, RECEBIAM SUAS FARDAS E ERAM AGRUPADOS E TRANSPORTADOS EM TRENS DESIGNADOS A ENVIAR SOLDADOS A LOCAIS DESCONHECIDOS. PARA ESSES JOVENS, TRATAVA-SE



DE UMA JORNADA INESQUECÍVEL RUMO A UMA NOVA VIDA. ATRÁS DELES FICAVAM OS ANOS DE JUVENTUDE E A ÉPOCA DO AMADURECIMENTO. A BORDO DOS TRENS QUE SERPENTEAVAM ACOMPANHANDO O CURSO DOS RIOS, RECRUTAS TACITURNOS



DIRIGIAM SEU OLHAR PARA A PAISAGEM DO LADO DE FORA DAS JANELAS SUJAS. ERA UM TEMPO PARA REFLETIR, FAZER UM BALANÇO DA PRÓPRIA VIDA, NÃO COMO HOMENS QUE ESTÃO DIANTE DA MORTE – POIS ELES AINDA TERIAM DE ENFRENTAR TAL SITUAÇÃO –, MAS PARA REUNIR SUAS



FORÇAS CONTRA AQUILO QUE ESTAVA POR VIR. ELES SABIAM POR INSTINTO QUE SEUS VALORES E PRECONCEITOS SERIAM LOGO TESTADOS E QUE TALVEZ NÃO HOUVESSE, NO TURBILHÃO DA VIDA, OUTRO MOMENTO COMO AQUELE.



– Figura 15



Vijećnica – The national library in Sarajevo was totally destroyed in the beginning of the war.

April 18, 1992

Dear Muriel and Joe,

It is 12 days now as we are suffering from the bombing and disasters that such a dirty war can bring.

You cannot imagine what it means to us to hear from you every day. I have no words to say how much we love you, Hermann, Martin, Jacques and everybody else who cares so much about us and about what's happening here. I wish I could write separate faxes to every one of you every day, but it is very difficult to do under such circumstances.

I am sending you herewith the fax which I sent to Martin and Jacques in Holland this morning.

Love,

MASA *[Signature]* Edina

Dear Jacques and Martin,

April 18, 1992

The best news which I got in the last two weeks was your fax of yesterday, Martin, in which you're saying: "I'm almost starting to feel optimistic". You are a born pessimist, and it is really very cheerful to hear that from you.

Yesterday was a terrible day here. Serbs have massacred many people in the north of Bosnia, but the worst was in a small village, where people accepted some Serbian refugees in their homes. They have given beds, food and some clothes to the Serbs, and when the Serbs were leaving the village, they cut throats of all their hosts.

We, in Sarajevo, are not too much afraid of the bombing, but we're afraid of what the Serbs have done in other cities and in Croatia, too. They come into people's houses, kill everybody they find there and steal everything they can carry away. In the area of Dubrovnik they were stealing houses in three waves. The first wave was stealing money, jewelry and other valuable things which they could put in their pockets and bags. The second wave of Serbian "soldiers" was stealing computers, TV sets and similar stuff, while the third wave was coming with big trucks stealing furniture, etc . . . In this third wave some of them were bringing their wives along so that they can choose the furniture which they like . . . After the third wave, they were burning and blowing up the houses they robbed.

It snows in Sarajevo today, and nobody knows what this day will bring to us, and how much blood will be spilled over the snow.

Best,

*[Signature]*

– Figura 16

25/04 1992 5625 878 146872 HOLLAND 81

DEAR MURIEL & JOE  
I CAN'T SAY I'M OPTIMISTIC ANYMORE. I JUST SAW A SNIPPET ON CNN, BUT BEFORE MY ATTENTION WAS FOCUSED (YOU KNOW HOW IT IS) SOME NAMES HAD ESCAPED ME. BUT THE GIST OF IT WAS THAT THE PEACE-KEEPING FORCE MIGHT BE WITHDRAWN FROM BOSNIA BECAUSE OF THE ONGOING FIGHTING. I JUST DON'T DARE TELL THIS TO ERVIN. I KEEP HOPEING I MISUNDERSTOOD, ANYWAY, FOR YOU IT'S PASSOVER SEDER. FOR US, IT'S EASTER. LET'S PRAY FOR THE SAME THING. BEST WISHES. MARTIN

THOUSANDS OF MILES AWAY FROM WAR-TORN BOSNIA... IN A SMALL TOWN IN NEW JERSEY...

THE FAMILY IS REALLY GROWING, JOE...

HEAR, MURIEL... WE'LL SOON HAVE TO RENT A HALL FOR THESE SEDERS.

IT'S NICE TO HAVE ALL THE GRAND-CHILDREN.

I DON'T KNOW... I THINK SAMMY AND MAX ARE GOING TO EAT US OUT OF THE HOUSE.

STRANGE, ISN'T IT? HERE WE ARE... SAFE. PLENTY OF FOOD, PEACE. AND IN SARAJEVO, ERVIN AND HIS FAMILY -

PASS THE MATZO.

FIRST THE GEFILTE FISH...

IT'S A CRAZY WORLD.

**SAF** *for*

Strip Art Features, G. Dimitrova 49, 71000 Sarajevo, Bosnia-Herzegovina  
Tel. (38-71) 455-225, 544-037, Telex 41539 saf yu, Fax (38-71) 46 43 41

Dear Muriel and Joe,

April 20, 1992

The U.S. ambassador in Belgrade Warren Zimmerman contacted the Federal Army head-quarters in Belgrade yesterday and succeeded to stop the bombing of Mostar at 7.30 P.M. It seems that he has a very strong position and a lot of powerful arguments, because such an action was not possible last year when the army was destroying Dubrovnik, Vukovar and other cities.

Unfortunately, a big part of Mostar was destroyed for those 90 minutes of constant bombing. Many houses and apartment buildings were in the fire the whole night because the army didn't allow the city's firemen to get so near of the places.

Ervin feels a bit better this morning after he received the second shot of penicillin. So, we hope for the best. It must be that he became ill after sleeping in the basement for several nights.

Love,  
*Ervin*



- Figura 17





– Figura 18





- Figura 19





– Figura 20





– Figura 21





– Figura 22

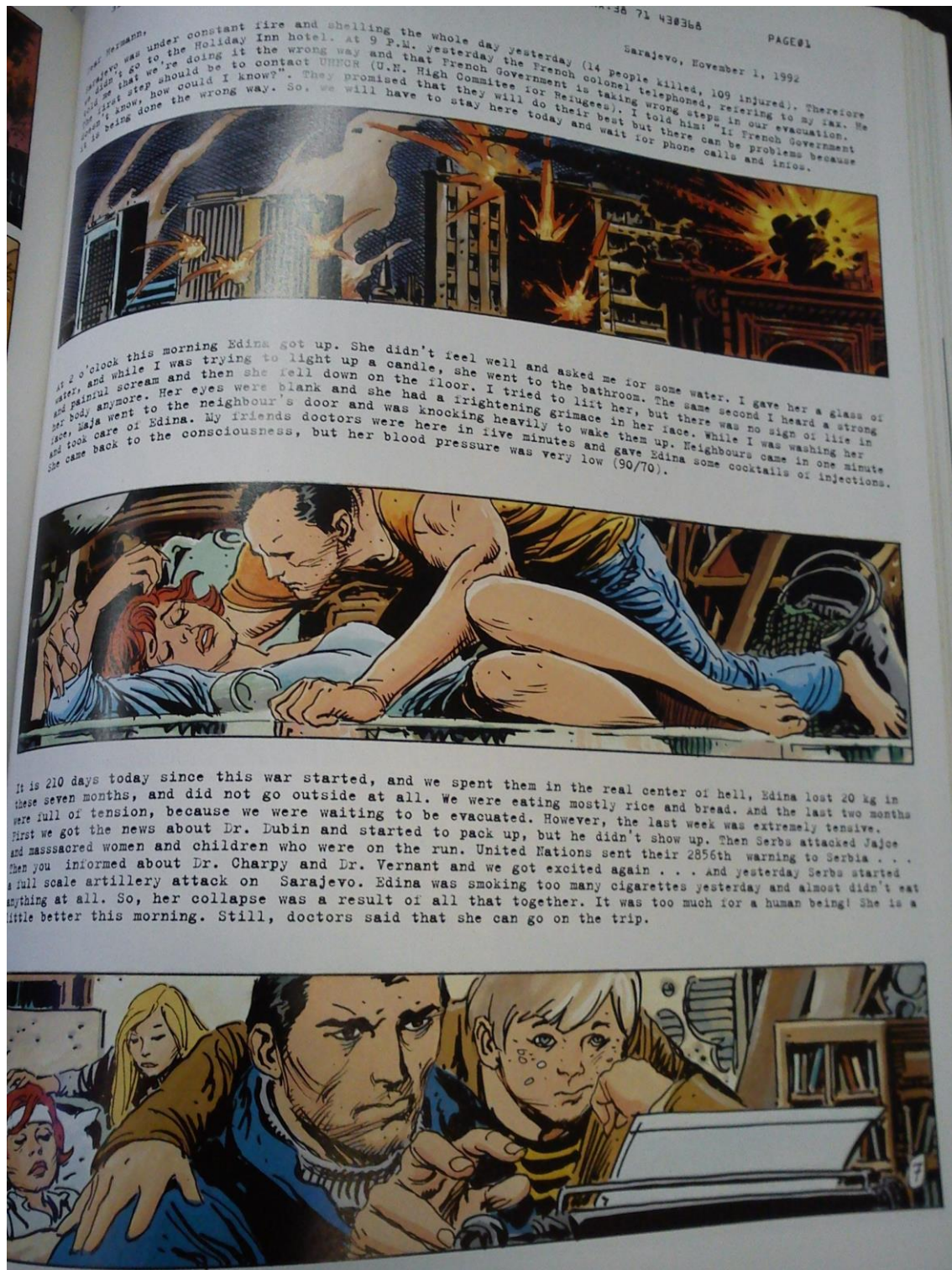




- Figura 23









– Figura 25





– Figura 26





– Figura 27





– Figura 28





– Figura 29



## 8.2 – Anexo II: Entrevista com Allan Alex

Felipe Mittelman: Em primeiro lugar, gostaria de pedir que você falasse um pouco de você e da sua carreira. Como começou, como foi trabalhar com jornalismo, qual a diferença entre escrever um quadrinho ficcional e um não-ficcional, como os jornalísticos.

Allan Alex: Comecei a desenhar profissionalmente aos doze anos, diagramando e ilustrando jornais de colégio e de associações de moradores na zona Oeste do Rio de Janeiro. No início da década de 80, comecei a desenhar e escrever HQ para a editora Manchete, como colaborador, e, em parceria com Carlos Patati, publicar quadrinhos em periódicos diversos, como as revistas "Mil Perigos", "Porrada", "Heavy Metal Brazil", etc. Durante a década de 90, além de ilustrar livros, desenhar e escrever quadrinhos, passei a trabalhar com ilustrações para agências de propaganda e marketing. Na década de 90 ainda, publiquei, em parceria com Solano Lopez e Carlos Patati, nos mercados de quadrinhos da Inglaterra, Itália e Canada. Nesse período, comecei a me especializar em desenhar quadrinhos sobre a cultura brasileira. A partir de 2000, comecei a trabalhar também com a confecção de *story board* para televisão, sob a coordenação de Ofeliano de Almeida. Quadrinizar um texto jornalístico ou um texto ficcional são o mesmo exercício de arte sequencial. O clima mais jornalístico ou mais fantasioso, mais fotográfico ou mais poético, mais contemplativo ou mais dinâmico, dependerá do acordo prévio entre o desenhista e o autor, seja ele roteirista ficcional ou repórter. O importante do quadrinho é ser funcional em relação à mensagem que se quer passar.

F.M.: Como surgiu a ideia e porque se decidiu fazer essas reportagens no formato de quadrinhos?

A.A.: Eu já tinha quadrinizado, anteriormente, para o Jornal Extra, um caso de um helicóptero da Polícia Militar que foi alvejado num morro carioca. Foram duas páginas de quadrinhos publicadas num encarte especial sobre o referido evento na edição de domingo de 17 de outubro de 2010. Devido à boa aceitação desse formato pelos leitores, o corpo editorial do jornal me convidou para repetirmos o formato em 24 de Novembro de 2011 (a tomada do Morro do Alemão) e em 10 de Março de 2012 (centenário de Nelson Rodrigues).

F.M.: Como foi o processo de apuração e de produção?

A.A.: O processo de apuração do "Tomada do Morro do Alemão" envolveu mais de dez jornalistas (de campo, pesquisa e etc...) durante dois anos. Constatadas as veracidades das informações, o repórter João Arruda alinhavou o roteiro. Após algumas reuniões com o corpo editorial, comecei a quadrinizar o roteiro sob a coordenação de arte de Vinícius Mitchell. A grande preocupação em todo o processo, foi nos atermos a fatos comprováveis, pois o veículo seria quadrinhos, mas o conteúdo seria o resultado de uma reportagem de uma equipe que trabalhou por dois anos na matéria. Há oito dias do aniversário da tomada do Morro do Alemão pelas forças legalistas, comecei a preparar as páginas, e oito dias depois foi publicado, pela primeira vez na história da imprensa contemporânea, um jornal diário, que, não somente trazia uma reportagem inteira em forma de encarte em quadrinhos, como também trazia uma capa com suas manchetes desenhadas no traço utilizado no encarte.

F.M.: Porque essa mídia funciona em conjunto com o jornalismo e o que ela acrescenta, ou pode acrescentar, na sua opinião, à obra jornalística.

A.A.: Devido aos quadrinhos serem arte, além de visual, também sequencial, a notícia (matéria prima do jornalismo) é passada quase que imediatamente ao leitor, já que a imagem é o contato mais imediato entre o indivíduo e o meio que o cerca. A fotografia representa o que o olhar vê, mas o desenho elege o que o olhar verá, por isso, quando é preciso passar uma notícia ampla e de forma precisa, porém num diminuto espaço físico, a arte sequencial passará mais informação num menor espaço, com menos desenhos, do que seria necessário no caso de se utilizar fotografia. Mas a contribuição que o quadrinho oferece ao jornalismo, que me parece mais imediata, é a possibilidade de, a partir do trabalho de campo do jornalista, o desenhista fazer um verdadeiro "retrato falado" da notícia, pois nem todos os ângulos de um fato podem ser capturados por um flagrante fotográfico. A notícia em quadrinhos, a serviço de um corpo editorial, se molda de caráter heroico, descritivo ou poético, como no caso do quadrinho sobre o centenário de Nelson Rodrigues. O desenho nunca tomará o lugar de uma fotografia, porém sempre será um companheiro competente das palavras.